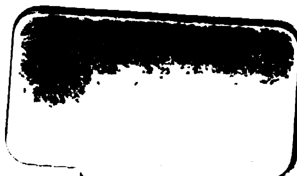








ANNALI
DELL' INSTITUTO
DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

VOLUME TRIGESIMO QUINTO.

ANNALES
DE L'INSTITUT
DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

TOME TRENTECINQUIÈME.



ROMA
TIPOGRAFIA TIBERINA
A spese dell' Instituto.
MDCCCLXIII.

ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

ANNO 1863.

VOLUME UNICO.

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

ANNÉE 1863.

VOLUME ENTIER.

SOPRA ALCUNI RIPOSTIGLI DI DENARI ROMANI SCOPERTI NELLA SPAGNA.

Se finora pochissimo si seppe sulle medaglie romane ritrovate nella penisola iberica, nè senza ragione lagnaronsi i numismatici della scarsezza di tali notizie in una provincia, che per essere e antichissima e quasi priva di monete anteriori all' occupazione romana, in importanza per la storia monetaria della repubblica romana cede l'onore alla sola Italia; siamo ora in istato di riempire ampiamente tale lacuna mediante i rapporti estesi e diligenti favoritici dal nostro corrispondente sig. Zobel de Zangroniz a Madrid, i quali formarono il fondamento del ragguaglio numismatico, che siamo per dare ai lettori.

Cominceremo con alcuni cenni sui ripostigli di monete anteriori alla dominazione romana o almeno allo stabilimento del denaro romano come moneta corrente della Spagna. Prendono il primo posto fra queste monete nella Tarraconese le medaglie d'argento di Emporia e di Rhode, di circolazione, come pare, tutta locale e ristretta alla Catalogna. Se di queste per lungo tempo non si conobbe che un nominale solo, ora da poco, principalmente mercè un deposito di tali monete scoperto circa l'anno 1850 vicino a Rosas, ve se n'è aggiunto un altro più piccolo, la cui coniazione, evidentemente basata sull' imitazione di monete campane, dev' aver cominciato assai prima di quelle. Trovansi pubblicate queste medagliuzze nel catalogo del Gaillard (*catal. de monnaies recueillies en Espagne* Paris 1844 p. 24 n. 367; p. 25 n. 377–385 pl. 2 n. 3; 5–9), e ne da-

remo alcuni saggi in nota [1]. Il peso, che ne' pezzi ben conservati e di buona epoca quasi costantemente accenna a gr. 1 10 e gr. 0 55, è appunto quello della antichissima coniazione tanto della Campania quanto di Massalia (cf. *das röm. Münzw.* p. 114 n. 4, p. 167), ove pure generalmente l'obolo e il più raro diobolo sono anteriori assai ai nominali più grandi, siccome mostrai nel mio libro sulla monetazione romana p. 114, ed è altrettanto interessante quanto naturale, che le colonie greche del *nord-est* della Spagna entrano così in quel gran sistema di commercio e monetazione, che fu proprio delle colonie focaiche stabilite nel mediterraneo occidentale. Partendo da questa monetina, avremo anche buon argomento per istabilire la vera natura del nominale più grande, del quale non può separarsi il più piccolo, essendochè alcuni di questi oboli e specialmente i meno pesanti e di fabbrica più rozza ne' tipi corrispondono esattissimamente a certe varietà del nominale maggiore, come p. e. l'obolo n. 368 del Gaillard al pezzo grande n. 366. Mostrai altrove, che in tutte le città focaiche dopo qualche tempo la coniazione adottò un nominale più grande, ma con sistema non uniforme; e come in Massalia si coniò la dramma, in Posidonia il didrammo, così Emporia e Rhode avranno prescelto il pezzo di dieci oboli, al qual nominale ben corrispondono i pesi delle così dette dramme emporitane, come non isfuggirà a chi si rammenta, che le monete più grandi siccome di epoca posteriore richiedono un peso alquanto ridotto. Imperocchè il peso massimo effettivo di esse, secondo le ricerche del sig. Zobel,

[1] N. 377 pl. 2 n. 5: Tête casquée de Pallas)(ΕΜΠ. Taureau à face humaine. Obole d'argent, imitation des monnaies de Neapolis. — N. 378 pl. 2 n. 6: Tête de Cérès à gauche)(Boeuf à droite surmonté de trois anneletts. Obole d'argent, imitation des monnaies de Thurii.

si ha da fissare a' gr. 4 94, non potendo farsi conto di un pezzo solitario di Rhode pesante fino a gr. 5 05. — Le monete d'argento, che si danno ad Ebuso, col Cabiro danzante e il toro, tanto per la posizione locale, quanto per i pesi (2 62-2 52-2 42-2 37-2gr.), chiaramente si mostrano coniate sul piede di Marsiglia nell'epoca, quando già dipendeva da Roma e secondo la mia opinione aveva regolato la sua dramma sul vittoriato romano (v. R. M. W. p. 398); e l'istesso diremo delle monete con leggenda celtiberica rappresentate nella tavola LXII ni 3-12 del Lorichs, e dallo Zobel attribuite a Sagunto, le quali pure corrispondono ne' pesi perfettamente alle dramme tanto comuni di Marsiglia.

Se dalla Tarraconese passiamo alla Betica, potremmo dare ragguaglio di un ripostiglio importantissimo di monete punico-spagnuole, scoperto poco fa vicino a Cartagena, che mette in chiara luce tanto i tipi quanto il sistema monetario dell' epoca che nella Spagna meridionale precedeva immediatamente la dominazione romana. Siccome peraltro questo tesoro per la sua importanza vuol esser trattato a parte, per ora ci restringeremo a notare che, se la monetazione della citeriore dipende da Napoli e Marsiglia, qui nell' ulteriore si osserva un sistema tutto orientale, specialmente nella combinazione di un tetradrammo di gr. 14 61 e di un tridrammo di gr. 11 11, che richiama gli usi proprj all'Asia minore ed alla Siria (v. l. c. p. 33 sg). — Ma quanto è chiara ora questa monetazione senza dubbio antichissima fenicia, altrettanto restano enimmatiche le medaglie d'argento assai più recenti col nome di Gades in lettere fenicie e col tipo del pesce. Secondo i pesi favoritimi dallo Zobel, si riconoscono tre nominali differenti, di cui il maggiore arriva ne' pezzi più pesanti

fino a gr. 3 48, 2 83, 2 63, 2 50 e ben di rado cala al di sotto di gr. 2; il secondo sta fra gr. 0 31 e 0 20, il terzo, di cui non si conosce finora se non un solo esemplare, a gr. 0 08; ma non so nè trovare la relazione fra il primo ed il secondo, nè accennare sia nella monetazione fenicia o romana, sia nella massaliotica o siciliana un sistema corrispondente.

Se ci volgiamo ora ai Romani, comincieremo dal vittoriato. Vero è, che esso non ha mai fatto parte della coniazione spagnuola modellata unicamente sul sistema propriamente romano; pare però, che i vittoriati romani siano entrati nella Spagna assai di buon' ora e forse prima dei denari. Imperocchè è un fatto notabile, che non solo i vittoriati in generale si incontrano non di rado nella Spagna nel littorale del mediterraneo, ma anzi due medaglie romane appartenenti ai primordi di questo sistema nè mai viste finora nell' Italia, sono venute fuori or ora dalla Spagna. La prima è il vittoriato coll' iscrizione ROMA incusa, siccome si vede sugli antichissimi denari (p. 297 n. 26; p. 479), che ha incontrato lo Zobel in tre gabinetti spagnuoli, nella Biblioteca nazionale (usato, pesa gr. 3 11), nel museo Delgado (ben conservato, pesa gr. 2 99) e nel catalogo del museo Lorichs (p. 176 n. 2949) — varietà al tutto nuova ed importante, perchè mostra, che all' epoca dell' introduzione del vittoriato circa l'anno di Roma 526 l'iscrizione incusa non era ancora dismessa nella zecca romana. L'altra moneta a cui accennammo, fu trovata a Tortosa ed ora fa parte di un museo particolare a Madrid. Nei tipi rassomiglia esattamente al vittoriato comune senza simbolo veruno e colla sola leggenda ROMA [1]; lo stile è particolarmente bello, il modulo Mionnet 6, e il peso di questa medaglia bucata, ma

[1] La forma dell' A non è troppo certa pel buco.

del resto ben conservata, gr. 6 37. È dunque un vittoriato doppio, nominale nuovo affatto. Senza dubbio tanto que' vittoriati incusi, quanto questo doppio vittoriato appartengono alla prima epoca di tale coniazione, tanto più che anche i pesi si prestano molto meglio al vittoriato primitivo del peso normale di gr. 3 41 che al vittoriato ridotto a gr. 2 93. Il venir queste monete, sconosciute nell' Italia, tutte fuori dalla Spagna, sembra accennare, che nella prima metà del secolo sesto di Roma prima della conquista della Spagna quelle istesse relazioni, che condussero all' alleanza fra Roma e Sagunto, pure hanno portato non pochi vittoriati antichissimi dall' Italia nella Spagna; nè questo fa maraviglia, essendochè il vittoriato materialmente non era che la dramma di Marsiglia e perciò al negoziante romano, che mandava denari nella Spagna, certamente il vittoriato tornava più a conto che il denaro. — Stabilito nell' anno di Roma 548 il governo romano nella penisola, non tardarono i conquistatori di introdurvi la coniazione sul piede del denaro romano di monete d'argento con leggenda celtiberica, non però nella Betica, ma nella Tarraconese e specialmente ad Osca, da cui tutto quell' argento prese la denominazione. Ripostigli composti unicamente di denari celtiberici non sono molto rari nella Spagna; notizie più accurate però sono capitate allo Zobel soltanto di due di essi. Uno se ne scoperse nell' anno 1777 nel bosco Lexaiza vicino a Larrabezua fra Bilbao e Munguia insieme con alcuni pezzi d'argenteria, e ne pervenne la maggior parte a Madrid, e contenne secondo la descrizione di D. Iuan Ramon Ituriza y Zabala (historia general de Vizcaya, ms. dell' a. 1785, Madrid Acad. de la hist. C. 166 p. 189) denari delle sei varietà ΔϘΝ ᐅϟᛏ — ᐅЯϟᐅΗϟ — ✱ΛΜΑΝ — ΜΟΝΗϟ — ᐅΟᒷΧΟᐅΧ — ΜᒷΧΓΟΝ ≮ϟ.

Recentemente poi nell' anno 1860 a Ferrer distante 8 leghe da Calatuyud verso settentrione trovaronsi denari somiglianti, fra i quali il sig. Otic ne vide 99, tutti iscritti ✱ΓΜΘΝ fuori un solo usato e forse non appartenente al medesimo tesoro colla leggenda ᐅΟⱵΧΟ—ᐅΧϟ. Pare che nel sesto secolo, e forse ancora per una parte del settimo, questi denari celtiberici abbiano formato la massa della moneta corrente nella Tarraconese, non trovandosi mescolato ad essi il denaro romano se non in piccola quantità. Sarebbe molto a desiderare, che venissero fuori cotali tesori non isprovisti affatto di denari romani; servirebbero questi non soltanto per fissare l'epoca dei denari celtiberici, ma anche per ordinare viemmeglio la serie de' denari romani del sesto secolo. E possiamo riposarci con ogni sicurtà tanto sull' attività del nostro corrispondente, quanto sul zelo generoso dell' accademia di Madrid e dell' intelligente governo attuale della Spagna, che non permetteranno più, che fatti storici importanti rivelati dalla buona fortuna ci scappino di nuovo e ricadano forse per sempre nel primitivo bujo per la sola negligenza di que' numismatici che non pensano ad altro se non a riempire le loro scatole. — Quel che vale pel denaro, si verifica anche per l'asse: esso pure fu introdotto nella Spagna insieme col denaro; e non come moneta spicciola, ma come moneta corrente del paese, appunto come nell' Italia. Assi circa mille, tutti iscritti ᐸϟᐯ (fuori un solo colla leggenda più antica ΨᐱϟΝᐯ) si trovarono circa l'a. 1850 a Tarragona; assi circa novanta tutti iscritti ⳨ΓΝᐯᐱΗΨ (fuori uno colla leggenda ✱ΓΜΘΝ ed uno o due altri) vennero fuori nel 1860 ad Azuara sull' Ebro. Non sarebbe senza interesse l'appurare, se questi assi spagnuoli abbiano avuto, come pare, circolazione esclusivamente locale, e se l'asse romano, co-

me pare sembra, non abbia avuto corso in Ispagna nella prima epoca della dominazione romana.

Premessi questi cenni sui ripostigli spagnuoli di epoca più antica ci rivolgeremo ora a quei, di cui abbiamo preso a ragionare particolarmente, dico i ripostigli di moneta romana deposti nella Spagna in quell'epoca, quando prescindendo dal rame la moneta romana vi era unicamente e generalmente ammessa. I tesori spagnuoli di denari sotterrati nel corso del settimo secolo o nel principio dell' ottavo, di cui, grazie al sig. Zobel, possiamo offrire i cataloghi, sono tre, di Cazlona, di Oliva e di Liria, di cui ora daremo i raggnagli.

Tesoro di Cazlona.

Nella ricca raccolta del sig. Delgado il sullodato sig. Zobel trovò un manoscritto della metà del secolo decimo settimo intitolato *Discorso del Marques de la Aula sobre el vaso y medallas que se hallaron en Cazlona anno de* 1618, di cui esiste pure un'altra copia fatta per Mosti nel 1762, ma trascurata e di niun uso. Un manoscritto consimile in forma di lettera scritta dal marchese de la Aula da Estepa 15 febbr. 1622 a Rodrigo Caro e trattante di quella istessa scoperta fatta a Cazlona nel 1618 trovò il Velazquez (*ensayo sobre los Alfabetos* p. 8) in un codice della Biblioteca nazionale di Madrid aggiunto ad uno scritto diretto da Francesco Fabro a Lastanosa; ma non è riuscito al nostro corrispondente di ritrovare quelle carte, e bisogna stare a quelle poche notizie, che da esse ha attinte e rese di pubblica ragione il Velazquez. Gli altri, che hanno parlato di cotale scoperta fatta a Castulone, specialmente della iscrizione celtiberica trovata insieme col tesoro, come il così detto Pedro Valera o piuttosto Trigueros (v. Huebner *Neues Rhein. Mus.* 17, 253), che facendo mostra di scrivere nel 1589 non di

meno menziona questa scoperta fatta nel 1618 (ed anche qui dunque si tradisce come impostore); Erro y Aspiroz; Lorichs (p. 205), ecc. non hanno aggiunto niente di nuovo, ma soltanto copiato la notizia stesane dal marchese de la Aula, o piuttosto l'estratto pubblicato dal Velazquez. Rivolgiamoci dunque alla fonte.

« Nell'anno 1618 » — così scrive il marchese — « vi» cino a Torres, proprietà del marchese di Camarasa, a 3 » leghe da Baeça a poca distanza da Cazlona, trovossi un » vaso d'argento tutto liscio al di fuori con una cornicia » al di dentro. Pesava dieci once d'argento e capiva 24 » once d'acqua [ossia 690 grammi] ». Sottopone il disegno del vaso acquistato da lui, il quale vien esibito dal Velazquez, inciso in rame (l. c. tav. XIX, 5 cf. p. 123) alquanto maggiore e, come pare, più accurato che dal copista del manoscritto Delgadiano. Nel disegno la forma del vaso è quella di un uovo dimezzato ossia di pileo d'Ulisse, e finisce al di sotto in una punta; l'altezza è di metri 0 105, il diametro superiore m. 0 137. La cornice interna si mostra ornata con mezze lune da 20 a 24, piccole e convesse a sinistra, cioè crescenti. Sulla superficie esteriore presso all' orlo si legge la seguente iscrizione celtiberica in un solo verso a lettere punteggiate:

ΛΜꟼΡΜΝΙΚΛΟΡ‡ΦΡΜ

le diverse interpretazioni della quale, tanto quella tentata dal marchese de la Aula quanto le altre de' susseguenti bascologi, saranno risparmiate ai nostri lettori. Continua il marchese ad accennare, che questo vaso fu trovato coll' orificio voltato in giù e ripieno di monete d'argento, le quali quasi tutte da lui furono esaminate. Vide egli monete 683, fuori un solo vittoriato, tutti denari di 100 e più tipi diversi compresivi tre incusi. Dopo alcune altre osservazioni senza importanza finisce il ragguaglio con dar un brevissimo catalogo di

cotali medaglie secondo le quattro classi del tipo de' Dioscuri, de' bigati, de' quadrigati e finalmente *diversae notae*, siccome qui sotto si vede:

		Castor et Pollux		
Q.MINV.RVF	M.ATIL SARN	GN.GAR (XVI)	NA	
CN.LVCR.TRIO	L.SEMP.PITIO	L.IVLI	RoMA	
M.IVNI	C.SCR	P.NE	RoMA	
T.Q	Q.MARC.LIBO	GN.DO	RoMA	
P.PAETVS	C.ANTESTI	LP	RoMA	estos quatro ultimas
C.PLVTI	L.CVP	NK		tienen notas con que
C.IVNI.C.F	C.TER.LVC	SX.Q		se diferencian entre si.
		bigati		
C.CATO	FLAVS	M.CALID.Q.ME.GNFL	C.MALLF.L.LIC.GN.DOM	
M.MARC	C.VAL.C.F.FLAC	SAR	TOR	
C.RENI	S.AFRA	A.SPVRI	PVR	
M.CIPI.M.F	T.CLOVLI	M.OPEIMI	ROMA	
GN.DOM	C.MAIAN	C.TITIN (XVI)	ROMA	
P.SVLA	P.CALP	L.PORPONI.GNF.L.LIC.GN.DOM	ROMA	
L.SAVF	C.PVLCHER	M.AVRELI.COTA	ROMA	varias señales
L.FLAMINI.CILO	GNFOVL.M.CAL.Q.ME	L.POBLICI.L.LIC.GN.DOM		
NATA	L.COSCO.M.F.L.LIC.GN.DOM	M.AVRELI.SCAVRI.L.LIC.GN.DOM		
		quadrigati		
L.AES.GRAC	Q.CVRT.M.SILA	M.CARBO	L.POST.ALB	
M.BAEBI.Q.F.TAMPIL	Q.FABI.LABEO	P.NE.AT	M.ACILI.BALBVS	
M.FAN.G.F	M.VRG.	C.DOMI	M.TVLI	
M.PORC.LECA	M.ACILIVS.M.F	GN.GEL	L.TREBANI	
G.CASSI	Q.METE	L.MINVCI	L.SCIPIO.ASIAG	
M.ABVRI.GEM	G.CVR.F.TRIGE	C.ABVRI.GEM	A.RVF	
GAR				
		diversae notae		
M.SERGI.SILVS	K.SERVEILI.M.F	L.THORIVS.BALBVS.I.S.M.R	MAVG	
M.FOIRI.L.F.PHILI	M.METELLVS.Q.F	C.METELLVS	N.FAIB.PICTOR	
M.AEMIL | LEPIDI	GN.BLASIO.GN.F	C.SERVEILI	QDEDI	
SEX.PO.FOSTLVS	L.CARSI	MNLRVA	ROMA	
Q.PILIPVS	L.MEMMI	G.PONT		
TI.VE	L.PHILIPPVS	Q.LVTATI CERCO		

A questi denari di conio romano si aggiungono, oltre il vittoriato suddetto, otto denari con leggenda celtiberica, trovati insieme ad essi, i quali dal sig. Zobel, pratico assai di questo ramo della numismatica, vengono determinati così:

1	trovasi in Aragon alla destra sponda dell' Ebro . . .	Lorichs tav. 28,3
2	» » alla sinistra sponda dell' Ebro . . .	Lorichs tav. 39,1
3	» » e Navarra . . .	Lorichs tav. 7,1
4	» Navarra . . .	Lorichs tav. 2,4
5	» Aragon e Castilia . . .	Lorichs tav. 5,1
6 7	» Murcia . . .	Lorichs tav. 16,1.2
8	» Catalogna . . .	Lorichs tav. 52,3

Osserva di più, che furono in questo ripostiglio tanto i più antichi (come n. 8) quanto i più recenti (n. 6. 7) de' denari celtiberici; la qual cosa insieme col testimonio negativo de' ripostigli posteriori sprovvisti quasi interamente di denari celtiberici conferma vieppiù la mia congettura (R. M. W. p. 671), che la Spagna citeriore abbia perduto il dritto di coniare monete d'argento al più tardi nel settimo secolo non inoltrato, forse dopo la guerra numantina.

Il sotterramento di questo tesoro deve aver preceduto quello del fesolano, nè dubitiamo di nominarlo il più antico di tutti i tesori romani che finora siasi visto. Meglio però si ragionerà sulla fissazione dell'epoca del sotterramento più sotto, dove trattiamo del tesoro poco più recente e molto meglio conosciuto di Oliva. Ivi pure esporremo le osservazioni nostre sulle correzioni che il tesoro di Cazlona apporta all'elenco cronologico delle monete della repubblica romana. Quivi aggiungerò soltanto, che non si deve dubitare della fede da attribuire alla relazione del marchese de la Aula per la ragione che è troppo grande il numero de' conj diversi in proporzione al piccolo numero de' denari osser-

vati. Vero è che con 115 conj e 683 denari avremo un *medium* di circa 6 pezzi per ogni conio, mentre che il medio ordinario è assai più elevato; ma n'è la ragione, che, siccome già accennai altre volte, nei tempi più antichi ogni monetiere coniava una quantità assai più scarsa che non fecero i monetieri posteriori, e che perciò, per quanto un ripostiglio viene ad essere più antico, tanto più deve variare nei conj. Se fra i denari fesolani si contano i soli denari di quegli istessi monetieri che tornarono a Castulone, si trovano pezzi 710, cioè quasi l'istessa proporzione di sei a sette esemplari per conio, che vien richiesta dal tesoro di Castulone. — Il paragone degli altri ripostigli somiglianti testifica anzi pienamente la buona fede e la diligenza adoprata dal raccoglitore spagnuolo, che tesse questo catalogo. L'esperienza però mi ha mostrato che egli badando, come pare, specialmente ai rovesci, alla volta, dove abbiamo due somigliantissimi denari col nome del monetiere diverso, ne ommise uno, come più tardi vedremo nell'elenco.

Tesoro di Oliva.

Vicino ad *Isna-l-torál* (cioè in arabo « castello posto sopra un monticello ») in un podere detto *Dehesa de la Oliva*, discosto da Iaën leghe spagnuole 10-12 verso est, fin dall' anno 1848 o 1849 un rustico trovò un' olla cretacea con monete romane d'argento pesanti 5 a 6 libbre, ossia di denari 6-700. Soli 45 di essi pervenuti al proprietario del terreno, sig. ministro Antonio Benavides, da poco tempo nominato presidente dell' Accademia di storia di Madrid, da lui furono donati ad essa accademia, che ne pubblicò l'elenco senza però accennare, che provennero tutti dal medesimo deposito, nel suo *mem. historico* I p. LIII. — Nel mese d'agosto del 1861 nell' istesso luogo della villa Oliva si scoperse un altro tesoro, di cui non si rip-

venne il vaso, ma vennero fuori, come pare, le medaglie dalla terra alla spicciolata. Il coltivatore del terreno nel febbrajo di quell' anno ne portò prima 696 e poi un mese più tardi altri 575 medaglie a Madrid al sig. Benavides, che ne diede notizia al benemerito antiquario di quella celebre accademia, sig. Antonio Delgado. Pel favore del sig. Benavides, e dietro le istanze del nostro socio sig. Zobel l'accademia suddetta saviamente acquistò il ripostiglio intero, che, dedottavi una Faustina casualmente mescolata alla seconda massa, consiste di denari 1270 probabilissimamente appartenenti tutti alla medesima deposizione. Così questo tesoro non ha soltanto avuto la buona fortuna di venire nelle mani di un personaggio peritissimo del mestiere numismatico, ma anche di rimanere unito, e sarà questa la prima volta, che un tesoro di questo genere non si sparpiglia immediatamente, ma vien custodito siccome merita, formando in se stesso un monumento storico insigne, permettendo che sempre vi si torna sopra, ogni volta che nuove scoperte o nuove osservazioni vi daranno luogo. Si compiacque il sig. Zobel di trasmettermene l'elenco da lui tessuto alle mie preghiere e dopo le mie indicazioni, de' meriti del quale i lettori giudicheranno, quando lo riscontreranno nella mia lista basata sopra di esso. Non soltanto vi si trova aggiunto il numero degli esemplari trovati di ognun denario, importantissimo elemento di simili investigazioni, ma si è preso nota anche dello stato di conservazione di ciascun denaro, a cui finora nessuno de' tessitori di tali cataloghi ha posto mente con ordine e metodo, comunque evidentemente, per istabilire la cronologia delle medaglie, sia ben utile sapere, se ad una data epoca la moneta in quistione era ruspa, bella, mediocremente conservata o logora. Tutto al più si è dato qualche cenno generalmente raro ed

isolato, quali medaglie del tesoro che si andava descrivendo, siano le più fresche. Spero ora che molto maggiore utilità risulterà dalle osservazioni fatte dallo Zobel, le quali si fondano sopra esame del tesoro per ben tre volte accuratissimamente ripetuto, avendogli a questo scopo gentilmente permesso il già lodato sig. Delgado di portarsi a casa tutte le medaglie olivane. Giova non di meno avvertire, che anche qui bisogna star cauti assai, e che specialmente se il ritrovamento di qualche medaglia in istato logoro dà buon argomento per crederla coniata alquanto prima del suo sotterramento, all'incontro l'esistenza di alcuni esemplari buoni spesso inganna, stantechè frequentemente la circolazione delle medaglie vien sospesa per non breve lasso di tempo. Anche la natura del metallo vi entra fino ad un certo punto, essendo l'argento sotto certe condizioni più atto a ritener l'asprezza del conio. Vale per questo criterio pure, come per tutti gli altri, che non vogliono essere adoperati meccanicamente, ma sempre confrontati fra se e pesati con buona critica.

Quanto all' epoca del sotterramento, questo tesoro evidentemente prende posto fra quello di Cazlona più antico, e quello di Fiesole più recente; deve però osservarsi una circostanza al tutto particolare, che risulta dal paragone di que' tre tesori. Se dal fesolano de' 2004 denari descritti dallo Zannoni [1] si deducono le medaglie de' monetari mancati affatto ad Oliva, che montano a denari 1055, resta un numero di denari 949, non molto inferiore al totale di 1270 dei denari olivani; si richiede dunque secondo i conti di probabilità, che prescindendo dalle inevitabili casualità il nu-

1 Dice egli di averne esaminati 2110; ma quei che descrive, non arrivano che a 2004.

mero degli esemplari di ogni conio dev' essere o uguale in entrambi i tesori, o di poco più elevato nell' olivano. Ma così non è: anzi si osserva con una regolarità abbastanza evidente ne' denari più antichi un eccedente considerevole in favore dell' olivano, all' incontro un eccedente in favore del fesolano ne' denari recentissimi. Basta per persuadersene di gettar un occhio sulla ricapitolazione, con cui finisce l'elenco sottoposto: nella prima classe gli olivani formano il doppio, nella seconda e terza anzi il triplo de' fesolani, mentre che nella quarta i numeri pareggiano, nella quinta, prescindendo anche dai monetieri che mancarono ad Oliva, si trovano denari olivani 34 per fesolani 225. Specialmente fa caso, che almeno otto denari comunissimi (cl. V n. 3 5 9 10 12 19 20 24) si trovarono ad Oliva in istato freschissimo, ma in pochissimi oppure in un solo esemplare, mentre che in tutti i tesori finora esplorati i più recenti denari sono stati quasi sempre anche i più numerosi. Bisogna ammettere dunque, che tali denari all' epoca del sotterramento erano ancora in corso di emissione, nè circolavano generalmente; ed è ben naturale, che in questo punto i tesori provinciali diversifichino assai dagli italiani. Imperocchè se nell' Italia, dove la massima parte de' denari è stata battuta e messa in circolazione, i nuovi denari si diffondevano rapidamente assai, siccome l'insegna l'esperienza [1], però non pervennero almeno nell' epoca della libera repubblica nelle provincie transmarine se non dopo un intervallo assai più lungo che non pare credibile a noi, avvezzi a mezzi di comunicazione molto più commodi ed agevoli. Accennai già che per questa istessa ragio-

[1] Così p. e. de' tre denari tutti comuni di L. Titurio nel tesoro fesolano manca il terzo allora non uscito, ma nientedimeno i due primi di assai poco anteriori vi si trovarono in numero non molto scarso.

ne i denari coniati nella Spagna, nella Gallia, nell'Oriente non entrarono subito nella circolazione italiana (v. p. 111 n. 2), e che specialmente i copiosi denari Sullani, essendo coniati nell' Asia, mancano o almeno scarseggiano ne' ripostigli italiani deposti fino a dieci anni dopo la loro emissione [1]. Di tutta ragione la medesima legge per la Spagna fa sì, che ad una data epoca i denari, coniati nell' Italia un dieci anni prima ed ivi communissimi, ne' tesori spagnuoli o fanno difetto affatto o si trovano in numero molto ristretto. Così anche si spiega, che il denaro tanto comune di L. Thorio Balbo, di cui non si trovò ad Oliva se non un esemplare solo, non mancava neppure al tesoro più antico di Cazlona: esisteva questa medaglia e correva anche nella Spagna già all' epoca del sotterramento anteriore, ma comune non era nemmeno all' epoca del sotterramento posteriore. Mostra dunque il ripostiglio d'Oliva in piena circolazione i soli denari anteriori alla metà del secolo settimo; ma dei molti denari coniati durante la guerra sociale e la seguente civile la maggior parte, benchè copiosissimi nell' Italia, per non breve lasso di tempo nella Spagna raramente si vedevano, mentre forse alcune sorte contemporanee, forse per esser coniate nella Spagna istessa o nelle provincie limitrofe, o per esser impiegate nelle paghe delle truppe spagnuole, vi si spargevano già prima. Dobbiamo convenire, che questa spiegazione, comunque probabile, toglie tuttavia ai nostri depositi provinciali gran parte della loro importanza scientifica e perfin la possibilità di stabilirne con precisione l'epoca

[1] Perciò temo anche di aver attribuito a torto la mancanza de' denari celtiberici ne' ripostigli italiani ad una legge (p. 670). Il numero assai ristretto, in cui si trovano nei tesori spagnuoli dell' epoca Tulliana e Cesariana, giustifica per se solo abbastanza la loro assenza totale ne' tesori italiani contemporanei.

del sotterramento. Rimarranno, è vero, sempre i più antichi che finora si conoscano e specialmente anteriori al fesolano, essendo troppo grande il numero di denari trovati a Fiesole e mancati ad entrambi i tesori spagnuoli per potere spiegarsene la mancanza per cagion di rarità relativa. Ma se in tutti i tesori l'assenza di denari comuni nel ripostiglio in quistione ci dà il *terminus ante quem*, in questo caso, tutti i denari di conio italiano dovendo giudicarsi rari nella Spagna ancora alcuni anni dopo, come possiamo giungere a quel desiderato *terminus*? Se del denaro di L. Thorio Balbo, di cui si trovarono trentanove a Fiesole, non vi fu ad Oliva che un esemplare solo, chi ci assicura, che tanti altri presso a poco contemporanei, ma non coniati in numero tanto immenso, vi mancano per esser di origine posteriore, e non per sola cagione di rarità relativa al tempo ed al luogo? Vi aggiungerò un' altra osservazione. Che il primo deposito trovato ad Oliva nell' istesso luogo appunto, donde venne fuori il secondo, appartenga all' istessa deposizione, per sè è probabile, niente essendo più comune del sotterramento di un medesimo tesoro diviso in più vasi o sacchi. Se esaminiamo l'elenco del piccolo rimasuglio superstite di questo deposito, troveremo del resto le medaglie identiche a quelle dell' altro tesoro, ma vi si aggiungono i quattro denari di L. Iulio L. f. Cesare (cl. V n. 14), di Q. Thermo M. f. (cl. V n. 15), di C. Sulpicio C. f. (cl. V n. 21) e di C. Fabio C. f. (cl. V n. 23), denari tutti coniati in numero molto più ristretto che p. e. quelli di L. Thorio; sarebbero essi forse mancanti ad Oliva per questa cagione e non per non essere contemporanei? Tal sospetto si avvera dal fatto, che questi denari, essendo stati esaminati dallo Zobel, tutti si mostrarono freschissimi, specialmente que' di

Fabio e di Sulpicio, e più ancora il denaro di Thermo, che poteva star a paragone del denaro olivano di Lucilio Rufo.

Secondo queste considerazioni parmi, che tanto sull' epoca de' nostri tesori, quanto sul metodo di servirsene nel definire l'età delle medaglie consolari si avrà da stabilire questo: le deposizioni a Cazlona e ad Oliva debbono essere state fatte in epoche non molto lontane, essendochè tutte le medaglie più recenti comprese nel tesoro di Castulone si trovarono ruspe ancora nell'olivano, mentre la medaglia di L. Thorio Balbo, quantunque trovata già a Cazlona, era rara ancora nella Spagna, quando si fece il deposito d'Oliva. Ben è vero, che quest' ultimo mostra un numero di conj non inconsiderevole, che mancarono a Cazlona e che appartengono tutti ai più recenti di detto ripostiglio e fra questi anche i denari di L. Valerio Flacco e di Ti. Q.... trovati ad Oliva in numero non molto scarso; così che non può cader dubbio sulla priorità del castulonese.

Se la mancanza di questi denari, trovati in quantità ad Oliva, nel tesoro di Cazlona dà qualche argomento per crederli di età abbastanza recente, per gli altri, che ad Oliva non furono se non in numero scarso, l'esistenza del tesoro di Cazlona sarà motivo di non abbassarli troppo, laddove il non essersi trovato uno di que' denari a Cazlona non fa che confermare ciò che già si sa dall' olivano, cioè che tali denari appartengono agli ultimi olivani. Se a ciò si aggiunge, che il tesoro castulonese serve di controllo per l'olivano, confermando ed estendendo alla volta il catalogo delle medaglie di data più antica comprese nell' olivano, l'utilità di esso tesoro sarà esaurita. Sarebbe ben diverso, se si sapesse il numero de' pezzi di ciascuna sorta trovati a Cazlona, e se se ne conoscesse lo stato differente

di conservazione; ma di tali notizie, desiderabili dappertutto, ma indispensabili per le sovra esposte ragioni in ripostiglio provinciale, sfortunatamente andiamo privi. — A considerazioni alquanto più fondate si presta il deposito di Oliva, principalmente perchè tanto il numero degli esemplari, quanto lo stato di logorazione sono stati rilevati con somma esattezza, e sappiamo mercè queste osservazioni, quali denari all' epoca del sotterramento nella Spagna vi furono in pieno corso, e quali altri cominciarono ad entrarvi alla sparpagliata. Estendesi il primo periodo fin verso il 650 o 655; e se un denaro (prescindendo, come sempre, da' rari e rarissimi) si trovò ne' due tesori spagnuoli, e nell' olivano in numero proporzionato alla quantità assoluta della sua emissione, ciò darà fondato argomento per crederlo coniato prima del 650 o almeno del 655; mentre all' incontro se o vi si trova in numero straordinariamente scarso, o vi manca affatto, sarà questo un indizio non ispregevole di origine posteriore. La deposizione istessa cadrà così undici o quindici anni più tardi, quella del castulonese forse circa il 660, quella dell' olivano circa la guerra sociale; le quali epoche per la Spagna meridionale erano poco tranquille, cadendo negli anni 658-661 la guerra lusitanica di P. Licinio Crasso, ed essendo gli anni susseguenti, di cui non abbiamo notizie particolari sulla Spagna, un tempo di sconvolgimenti continui per tutto quanto l'impero romano.

Il seguente catalogo cronologico è basato unicamente sui fatti materiali della conservazione e del numero degli esemplari di ogni monetario rilevati dallo Zobel sotto la mia direzione; in secondo luogo egli ha atteso alla fabbrica. Se finora i denari antesullani in mancanza di ripostigli di questa età non si sono potuti disporre cronologicamente altro che in modo assai generale, e se perciò

nel mio elenco non ho fatto altro che dividere questa grande massa in alcune suddivisioni disposte ciascuna in ordine alfabetico, ora pare si possa fare un passo avanti, e che la nuova disposizione, benchè ammetta senza dubbio ancora molte rettificazioni, però posa sopra una base certa e salda; il che proveranno massimamente i criterj numismatici assai concordi in generale con siffatta ordinazione, siccome rileveranno i lettori dalle introduzioni premesse alle singole classi. Pare utile di aggiungere all' elenco de' tesori di Cazlona ed Oliva pure quelli di Carrara e di Liria, di cui parleremo in appresso, per quanto entrano in questa epoca; dippiù il sunto del catalogo Zannoniano de' denari fesolani, che secondo le osservazioni sopra proposte dev' esser confrontato in dettaglio coll' olivano. Sono compresi in questa lista tutti i denari coniati fin all' epoca della deposizione fesolana, cioè i denari antesullani, compresivi anche quelli che, quantunque appartenenti a quest' epoca, per la loro rarità mancarono tuttavia ne' tesori. I monetieri all' incontro, di cui non abbiamo che spezzati del denaro o rame, sono stati esclusi.

CLASSE PRIMA 486-600?

Criterj numismatici.

Tesori. Pel numero i denari olivani di questa prima classe eccedono i fesolani appunto del doppio, nessuna sorta rara che mancava ad Oliva, essendosi trovata a Fiesole, ma bensi parecchie ad Oliva che a Fiesole si cercarono invano, ed il totale de' denari olivani di questa classe arrivando a 254, quello de' fesolani soltanto a 127. L'antichità maggiore del tesoro di Cazlona si accenna pure dal numero relativamente consi-

derevole di denari antichissimi e rarissimi, ch' esso contenne. Riguardo alla conservazione tutti gli olivani a questa classe appartenenti erano logori, massimamente gli antichissimi coi Dioscuri, come più sotto accenneremo.

Monete compagne. Coniarono i monetieri in quest' epoca indistintamente, sia in ambedue i metalli, sia nel solo rame o nel solo argento; benchè in questo ultimo caso forse non senza ragione si possa sospettare, che parecchi monetieri antichissimi, di cui ci manca il rame, non abbiano ommesso di coniarlo, ma non lo abbiano segnato col proprio nome. Si noti che que' monetieri di quest' epoca, che coniarono rame, non ommisero quasi mai di improntare l'asse, le due sole eccezioni che finora si conoscono di Aurelio (4=36) e di A. Spurillio (36=98), forse dovendosi attribuire al caso, che ancora non ha fatto venire fuori gli assi corrispondenti al semisse e sestante dell' Aurelia ed al triente della Spurillia, se pur questo guarentito forse dal solo Riccio è ben avverato. — Sugli spezzati dell' argento poco ho da aggiungere a ciò che dissi p. 418 e 419. Primo a mancare fu il sesterzo, che non abbiamo nemmeno colla biga. Alcuni decennj di più deve essersi mantenuto il quinario, che pure incontrasi, benchè rarissimo, nella coniazione stabilita in Ispagna dal 548 in poi sul modello romano; ma anche egli non apparisce se non nella prima divisione di questa prima classe (n. 1-28) e manca affatto nella seconda e terza (n. 29-49). L'istesso vale anche de' vittoriati, di cui però solo pochissimi hanno i denari corrispondenti.

Piede monetario. Al catalogo de' denari antichissimi, coniati sul piede di 72 nella libbra, che diedi p. 421, si ha da togliere il bigato colla Vittoria per le ragioni esposte più sotto (n. 33 dell' elenco), per accre-

scere invece il serrato coi Dioscuri coll' emblema della rota, e sebbene i due esemplari di questo posseduti dal Borghesi non pesino se non gr. 3 90 e 3 75 ed un terzo del gabinetto di Madrid pure gr. 3 75, i due esemplari però trovatine ad Oliva, pesanti gr. 4 25 e 4 11, ed un terzo molto bello veduto da me nel gabinetto della Brera, pesante fin a gr. 4 3, dimostrano che almeno perte di essi appartiene al sistema antico; siccome l'ha rilevato anche il Cavedoni, Bull. ital. a. 1 p. 60, senza però addurne prove convincenti. Così tutti i denari di 72 nella libbra si trovano compresi nei numeri 1. 2 dell' elenco sottoposto, e si vede, che fu cambiato il peso prima che fosse introdotta la biga e il monogramma indicante il monetiere. — Su quanto si può rilevare per istabilire l'età de' denari dal peso degli assi compagni, rimetto i lettori a ciò che ne dissi p. 421 sg.

Nota del valore
Nome della città } si mantengono nello stato primitivo.

Tipi. Nell' antica del denaro per questa epoca si mantiene la testa della dea Roma; rovesci non s'incontrano se non il primitivo de' Castori e l'altro di età non molto posteriore della biga, prima colla Diana, poi specialmente colla Vittoria.

Paleografia. Non trovo da aggiungere a ciò che ne dissi prima; soltanto osservo, che l' ⋀ nel nome della città è costante nel primo ordine di questa classe, mentre che sul secondo e terzo alterna con A, e che sempre più si sono accresciute le ragioni per non considerare l' L rettangolare come indizio certo di origine posteriore. Sulla geminazione delle consonanti, di cui forse già quest' epoca offre un esempio isolato, v. l'annotazione al n. 40.

Fabbrica. Quantunque la mia opinione (p. 472),

essersi introdotta la serratura dell' orlo circa la metà del secolo settimo, in generale sia stata avverata dai nuovi ripostigli, siccome vedremo più sotto, nondimeno il denaro serrato col tipo de' Dioscuri e coll' emblema della rota non è già contemporaneo ai serrati comuni, ma anzi antichissimo, essendo coniato, come vedemmo, sul piede di 72 nella libbra. I Cartaginesi, che paiono esser stati i primi ad adoprare cotal fabbricazione delle monete, secondo l'avviso del Müller l'hanno stabilito circa l'anno 500 di Roma (*numismatique de l'ancienne Afrique* 2 p. 142); con cui combina perfettamente il fatto che un denaro coniato a Roma prima dell'a. 537 abbia l'orlo serrato. Evidentemente però quell'unico denaro serrato, coniato sul bel principio del secolo sesto; non toglie, che la stessa fabbricazione sia stata introdotta come cosa nuova cento cinquanta anni più tardi.

Limiti cronologici. Quanto è certo il principio della coniazione del denaro nell' anno della città 486, altrettanto dubbioso è, dove finisca questo primo stadio della coniazione romana. Se la riduzione del denaro come è probabile, accadde nel 537, si vede che nei primi cinquant' anni non si sono coniati denari se non in scarsissima quantità; ed anche la coniazione spagnuola stabilita circa l'a. 548 par che dimostri essersi fino alla metà del secolo sesto pochissimo cambiato il sistema primitivo. Sarei perciò dell' avviso, che la prima divisione di questa classe, che finisce al n. 26, appartenga alla prima metà del secolo sesto; e se è così, di tutta necessità si dovrà assegnare alla seconda divisione almeno buona parte, se non l'intera metà seconda, del medesimo secolo. Prove certe mancano, non essendo nessuno di que' monetieri identificato con un personaggio storico in maniera da potere stabilirvi sopra

una data certa; benchè l'attribuzione del denaro n. 6 (23) a Q. Baebio Tampilo legato nella guerra Annibalica l'a. 536 non manchi di probabilità.

Classificazione. Si sono fatte due divisioni de' denari spettanti a questa prima classe. Comprende la prima (n. 1-28) quei di fabbrica antichissima e d'iscrizione brevissima e generalmente monogrammatica, la seconda (n. 29-49) il resto de' denari di foggia arcaica colla biga o coi Castori. Si è dato fra questi il primo luogo ai bigati (n. 29-40), non per lo stato di conservazione, che è l'istesso, ma perchè, come osserva lo Zobel, la maggiore brevità delle iscrizioni e l'antica occupata dalla sola testa senza giunta d'iscrizione o di simbolo militano generalmente parlando in favore della priorità de' bigati: però tanto l'uno quanto l'altro rovescio sono stati adoperati per un pezzo contemporaneamente e perciò alcuni di quei denari coi Castori, specialmente que' coll' Λ arcaico, nell' ordine cronologico dovranno forse prendere il passo sopra buona parte de' bigati qui sotto riferiti.

1 (2. 6)[1] *Col tipo de' Dioscuri senza nome di monetieri.*

a) *senza impresa* (n. 2).

CAZL.OL. 21 (16 con ROMΛ, 5 con ROMA, logori quasi tutti) FIES. (21 senza e coll'impresa) CARR.

b) *con impresa* (n. 6).

CAZL. (7) OL. (12, con ROMΛ tutti e tutti logori; 2 serrati colla rota di antichissima fabbrica; 3 colla mezza luna pure antichissimi; 2 coll'astro sotto i cavalli; 2 col corno dell' abbondanza; 1 col toro cozzante; 1 col grifo; 1 colla punta di

[1] I numeri messi fra parentesi sono quelli del mio elenco. I denari mancati ad Oliva per cagione di rarità hanno prefisso l'asterisco.

lancia): FIES. (v. sopra) CARR. (mezza luna, toro cozzante, cane ec.)

Osserva lo Zobel, che questi denari anonimi coi Dioscuri tanto per la fabbrica quanto per la logorazione si mostrano i più antichi di tutti, specialmente quelli coniati sopra tondini grandi piuttosto e sottili, di conio piatto, colla testa di Roma quasi mancante di orecchini e costantemente coll' Λ in *Roma*. Logorissimi si trovarono quelli colla rota e colla mezza luna, come dev' essere, entrambi appartenenti all' antico denaro di 72 nella libbra. Un poco meno antichi paiono quelli di forma più piccola e più gruppita, di conio in rilievo più sporgente, con lunghi orecchini ed in parte coll'A; due di questi fra gli olivani possono dirsi quasi belli. I cinque più pesanti di que' denari olivani davano sulla bilancia gr. 4 28, 4 25, 4, 12, 4 11, 4 05.

* 2 (10) *Con* ROMA *in monogramma.*
Raro 4.

La collocazione di questo denaro rarissimo e mancato a tutti i nostri tesori non può esser dubbia, essendo esso l'unico fra quelli che non hanno altra iscrizione che il nome di città scritto al solito per disteso, che seguiti il piede monetario antichissimo.

3 (7) *Col tipo di Diana nella biga e coll' impresa della mano, della spiga o dello scorpione.*

CAZL. OL. (2 colla mosca, logori) FIES. (3)

È importante l'osservazione dello Zobel, che questi bigati, trovati usati assai nell' olivano ed aventi nel nome della città l'*a* scritta così: Λ A, sono di tutti i bigati gli antichissimi e specialmente anteriori di non poco ai bigati tanto comuni senza nome di famiglia e senza impresa, che mostrano la Vittoria nella biga e nel nome della città costantemente l'A. Conferma que-

sta osservazione, che fra i bigati con nome di famiglie i più antichi, come andrò accennando più sotto, mostrano sul carro la Diana, e che il bigato colla Diana ha il suo quinario compagno, non però quello colla Vittoria.

* 4 (21) AV *in monogramma* (*Diana in biga*).
Raro.
5 (22) AVTR *in monogramma*.
Raro ^{3}. OL. (2 logori)
* 6 (23) TAMP *in monogramma* (*coi Castori e con Diana nella biga*).
Raro ^{2}. CAZL.
* 7 (24) MR *in monogramma*.
Raro.
8 (27) PVR *in monogramma*.
Raro ^{2}. OL. (1 logoro)
* 9 (28) L PLH *in monogramma*.
Raro. CAZL.
10 (29) TOD *in monogramma* (*Diana in biga*).
Raro. CAZL. OL. (2 logori) FIES. (1)

Denari accompagnati da assi di peso sensibilmente eccedente l'oncia.

Lo Zobel nella serie cronologica de' denari olivani da lui stabilita a questo bigato siccome all' altro di Talna, n. 18, ha dato luogo immediatamente dopo gli antichissimi (n. 1) e prima anzi del semplice bigato colla Diana (n. 3).

* 11 (32) MATI *in monogramma*.
Raro. CAZL. CARR.
* 12 (33) MP *in monogramma*.
Raro.

Denari accompagnati da vittoriati.

* 12 (35) C. AL
Raro.
* 13 (36) AVR *in monogramma*.
Raro ^{2}.

* 14 (37) B *in monogramma.*
Raro.
* 15 (38) CN.CALP
Raro 2. CAZL.
* 16 (39) D
Raro. CARR.
17 (40) CN.DO
Raro. CAZL.OL. (1 logoro) FIES. (1) CARR.

L'asse e gli spezzati di esso iscritti CN.DOM finora combinati col n. 105 si dovranno anzi unire con questo antichissimo denaro per le ragioni che più sotto si esporranno.

18 (41) TAL *in monogramma (Diana in biga).*
Raro 2. OL. (1 logoro)
* 19 (42) Q.L.C.
Raro 2. CARR.
* 20 (43) MA *in monogramma.*
Raro 2.
21 (44) P.MAE *in monogramma.*
CAZL.OL. (2 logori) FIES. (2)

De' due esemplari trovati ad Oliva l'uno mostra il solito monogramma con RoMA, l'altro RoMA ed il monogramma PMAE, che però probabilmente non diversifica se non per isbaglio dell' incisore, essendo dal bulino attaccato malamente il punto alla lettera seguente e tagliando tutta la M invece della metà sola.

* 22 (47) SX.Q
Raro. CAZL.
* 23 (49) GR
Raro 2.
* 24 (51) C.VAR ossia VAR
Raro. CARR.
25 (65) L.COIL
Raro. OL. (1)

26 (77) L.ITI

Raro 2. OL. (2 logori) FIES. (1) CARR.

27 (78) C.IVNI.C.F

CAZL.OL. (7) FIES. (4) CARR.

28 (18) C.SER

CAZL.OL. (3; 2 logori, 1 bello) FIES. (6) CARR.

29 (90) NAT

Per Cazlona non vien registrato, e sarà stato ommesso per la somiglianza col denaro n. 40.

OL. (9; 8 logori, 1 bello) FIES. (2) CARR.

Vedi sotto n. 40.

30 (80) C.TALN

Raro. OL. (1 bello) FIES. (2) CARR.

31 (54) S AFRA

CAZL.OL. (9; 6 logori, 3 belli) FIES. (1) CARR.

32 (57) SAR

CAZL.OL. (7; 5 logori, 2 belli) FIES. (2)

33 (3) *Col tipo di Vittoria in biga senza nome o impresa di monetiere.*

CAZL.OL. (23; 18 logori, 4 belli, 1 ruspo) FIES. (10) CARR.

Vedi sopra n. 3. — Siccome ora costa, che questo bigato colla Vittoria è posteriore al bigato colla Diana, troppo certo è pure, che quello non può essere di altro piede che questo, cioè del comune di 84 nella libbra. Riesce perciò materialmente impossibile di attribuire una parte benchè menoma de' bigati colla Vittoria al piede di 72 nella libbra. I due esemplari di questo bigato pesanti gr. 4 2 e 4 13 si vogliono dunque rigettare fra i pezzi anomali eccedenti il peso normale.

34 (75) PVR *non in monogramma.*

CAZL.OL. (3 logori) FIES. (2) CARR.

Il tipo, che è la Diana in biga, dà motivo di cre-

dere abbastanza antichi tanto questo denaro quanto quei di Flavo (n. 35) e di A. Spurillio (n. 35) somigliantissimi a questo e forse appartenenti alla medesima coniazione. Hanno però tutti l'A volgare, non arcaico e torna la Diana perfin sul bigato cl. II n. 4.

35 (72) FLAVS

CAZL.OL. (10; 9 logori, 1 bello) FIES. (6)

36 (98) A.SPVRI

CAZL.OL. (6; 5 logori, 1 bello) FIES. (4) CARR.

Ho dato luogo qui a questo denaro collocato dallo Zobel dopo il n. 39 per la grande somiglianza di esso coi due precedenti. — Di passaggio osservo, che questo denaro appartiene veramente alla gente Spurillia, di cui un tribuno della plebe, arbitrariamente dagli editori cambiato in Sp. Icilio, vien nominato da Livio 4, 42.

37 (68) P.SVLA

CAZL.OL. (9; 6 logori, 3 belli) FIES. (5) CARR.

38 (82) C.MAIANI

CAZL.OL. (9 logori) FIES. (6) CARR.

39 (96) L.SAVF

CAZL.OL. (16; 15 logori, 1 bello) FIES. (4) CARR.

40 (158) NATTA

CAZL.OL. (8; 7 logori, 1 bello) FIES. (3)

Non ho voluto cambiare la posizione assegnata a questo denaro dallo Zobel sui fatti materiali della conservazione e della fabbrica rilevati da esso lui. « Mi » sono persuaso », scrive egli, « che il denaro con NAT » (coll' Λ in ROMA ed accompagnato dall' asse) e quello » con NATTA (coll' A in ROMA e senza monete compagne) » non provengono dal medesimo monetiere, imperoc» chè se nella conservazione non si osserva diversità » da farne conto, però la fabbrica di questo è un poco » più moderna. Però l'intervallo fra que' due conj cer» tamente non fu grande; anzi questo denaro si mo-

» stra contemporaneo a quei di Flavo e di P. Sulla » (n. 35 37) ». Certamente è cosa molto strana di trovar sopra un denaro, che secondo questo non può ritirarsi più giù della fine del secolo sesto, le consonanti geminate; ma impossibile non è, essendochè cotale geminazione già s'incontra sopra alcuni epitaffi degli Scipioni di quest' istesso tempo (C.I.L. vol. I, n. 33 34 35) e sui monumenti di L. Mummio cos. 609 (cf. Ritschl de titulo Mumm. p. IV; de titulo Aletr. p. V):

41 (84) Q.MARC.LIBO
CAZL.OL. (9, logori) FIES. (6)

42 (56) M.ATILI.SARAN
CAZL.OL. (6, logori) FIES. (3) CARR.

43 (97) L.SEMP.PITIO
CAZL.OL. (7; 6 logori assai, 1 bello) FIES. (2) CARR.

De' sette denari di Pitione trovati ad Oliva i tre più pesanti facevano 4 27, 4 08, 4 02 (bello), gli altri quattro poco meno di 4 gr. Essendo troppo certo, che questo denaro non appartiene all' epoca precedente la riduzione del piede monetario, mostra egli, che anche ne' tempi posteriori alcuni monetieri coniavano l'argento con un eccedente. L'istesso si osserva anche per alcuni de' più antichi denari della Spagna citeriore, specialmente per gli iscritti <ϟ⋎, che molte volte arrivano a sorpassare il peso normale di gr. 3 95, benchè il denaro spagnuolo stabilito non prima del 548 non può giammai aver seguitato il piede antico.

44 (55) C.ANTESTI
CAZL.OL. (14; 12 logori, 2 belli) FIES. (5) CARR.

45 (164) C.TER.LVC
CAZL.OL. (7; 6 logori, 1 bello) FIES. (2) CARR. LIR. (1)

Questo denaro fu portato più in giù per aver la lettera L di forma solita, non di angolo acuto. Osser-

vai però già (p. 467) esser poco certo questo criterio, trovandosi l'L rettangolare anche in monumenti certi del secolo sesto; ora tanto la conservazione e la fabbrica degli esemplari olivani, quanto l'esistenza dell' asse vietano assolutamente di attribuire questo denaro ad un' epoca più bassa.

46 (69) L.CVP
CAZL.OL. (4; 3 logori, 1 bello) FIES. (3) CARR.

47 (81) CN.LVCR.TRIO
CAZL.OL. (16, logori) FIES. (10) CARR.LIR. (1)

48 (79) M.IVNI
CAZL.OL. (12, logori) FIES. (8) CARR.

49 (53) P.PAETVS
CAZL.OL. (12, logori) FIES. (2) CARR.

CLASSE SECONDA 600? — 620?

Criterj numismatici.

Tesori. Pel numero i denari olivani di questa classe eccedono i fesolani assai più del doppio, arrivando quelli al totale di 242, questi a 93.

Monete compagne. Mentre che nell' epoca antecedente quasi nessun monetiere, che coniava ne' due metalli, ommise l'asse, tutti quei della seconda e della terza classe, se coniavano in rame, si ristringevano ai soli spezzati. Pare, è vero, che facciano eccezione i monetieri Cn. Domitio (cl. III n. 17), Q. Maximo (cl. III n. 30), L. Iulio (cl. II n. 5), C. Augurino (cl. II n. 20) e M. Vargunteio (cl. III n. 15). Ma quanto a Domizio niente vieta di unire l'asse in quistione non col denaro della terza classe, ma anzi coll' antichissimo che ha l'effigie de' Castori (cl. I n. 17), a cui va molto bene l'asse. Pure per L. Giulio, supposto sem-

pre che sia buono l'asse a lui attribuito, non troppo ben avverato, già prima notai poter egli accompagnarsi anche col denaro di L. Iulio monetiere della quinta classe (R. M. W. p. 528 n. 118), a cui l'asse non disdice. L'asse poi creduto di Q. Maximo non esiste; essendochè ne' nostri libri vien riportato sulla sola fede del Ramus, che lo pubblicò sopra un esemplare del gabinetto di Copenhaga, ed avendo io pregato il sig. Müller di riscontrarlo, si sono avverati i miei sospetti, che vi è corso error di lezione: è il noto asse colla leggenda MA (n. 43 del mio elenco [1]). L'istesso vale dell' asse attribuito a Vargunteio: tanto l'esemplare di esso già conservato nel museo Reynies, da cui questo asse è venuto a prender posto ne' nostri compendj, quanto un altro, che si vuole esistere nel museo viennese, si sono trovati entrambi aver la leggenda non VRG, ma VRO, essendo quello esaminato tempo fa dall' esimio numismatico barone d'Ailly, che per mezzo del sig. duca di Blacas si compiacque di comunicarmi tale rettificazione [2]; questo sulla mia preghiera dal sig. F. Kenner ispet-

[1] Così mi scrive il Müller: « La medaglia è stata malamente pubblicata. Sopra la prora non si legge, siccome dice il Ramus (p. 53 n. 12), ..MAX, non già, come lo riportano dal Ramus tanto il Riccio (p. 88 n. 12), quanto il Cohen (p. 132 n. 10) Q.MAX, ma soltanto MA. La superficie della moneta è corrosa, siccome la mostra l'impronta: ma l'X non vi è stato mai nè sembra esser statavi lettera prima del MA. Dunque l'asse non è diverso da quello che porta il medesimo Cohen p. 131 n. 2 ed appartiene alla serie di argento e rame colla medesima cifra. Pesa gr. 33 4. » Il disegno, che di questo asse propone il Riccio tav. XIX Fab. 4, ed in cui per via di cambio l'iscrizione è Q.MA, non Q.MAX, è al solito una pretta falsificazione.

[2] Riporto pure il brano di lettera scritta dal barone d'Ailly al duca di Blacas: « Je me souviens, que j'ai été à même, il y a longtemps, de voir à Lausanne la collection de M. L. Reynies, qui a fait imprimer son catalogue à Genève et dans lequel à la page 110 à l'article de la famille Varganteia on trouve la description suivante: » Té-

tore nel gabinetto I. R. di medaglie [1]. Resta l'asse colla leggenda C.AVG pubblicato dal Riccio (p. 148 n. 2 tav. 61 Minuc. n. 1; quindi senza dubbio Cohen p. 219 n. 8) secondo un esemplare del dottor Nott, ma non mai visto nè dal barone d'Ailly, espertissimo conoscitore del bronzo consolare, nè da alcun altro numismatico degno di fede; l'esistenza dunque anche di queste medaglie è assai debolmente guarantita, nè dovrà farsene conto, trovandosi essa ora in una posizione al tutto isolata per essere l'unico asse di un monetiere delle nostre classi seconda e terza. Sul finire della prima epoca la coniazione dell' asse fu dismessa sia per interdizione legale, sia per l'uso solo: mentre che continuavano gli spezzati; ciò che darà buon argomento per ricacciare anche tutti gli assi onciali sprovvisti di denaro compagno al di là del secolo settimo, siccome dall' altra parte que' monetieri, che non mostrano che i soli spezzati dell' asse, per quella medesima ragione si avranno da credere posteriori al secolo sesto. Certamente cotale suspensione della coniazione dell' asse

» te de Janus R . VRG . ROMA. Proue de vaisseau. Lorsque j'ai examiné cette pièce, j'ai reconnu, tout de suite, que ce n'est point VARG » qu'il faut lire mais VARO, inscription peu conservée, accusant la » famille Terentia, qui a ainsi été mal attribuée par son possesseur. » D'ailleurs toutes les fractions de ce monétaire portent le sigle M de » son prénom; or ce sigle n'aurait pas plus fait défaut sur l'as que » sur les autres pièces. Quant à l'as en lui même, je ne le connais » pas. » — Si vuol avvertire però, che il Riccio ha rimediato a quest' ultimo difetto della medaglia, cambiando tanto nel suo disegno immaginario (tav. 48 Varg. 2), quanto nella descrizione (p. 231) la leggenda in M.VARG, quantunque citi il catalogo del Reynies libero di tale impostura. Il Cohen (p. 325 n. 2) anche qui ha copiato il Riccio.

[1] Mi scrive il sig. Kenner. « L'asse attribuito nell'I. R. Gabinetto a M. Vargunteio porta chiaramente VRO. Viene dalla raccolta Tiepolo e nel catalogo di essa (Venet. 1736) nella ser. I famil. Rom. p. 105 vien descritto sotto la famiglia Vibia, l'editore leggendo anch' esso « VARO ».

accaduta, come pare, sul finire del secolo sesto, si avrà da combinare colla transizione dalle monete di rame come principale alla moneta d'argento, tanto ne' conti pubblici quanto nell' uso comune, del qual cambio ragionai p. 380 sg. senza sospettare allora che la coniazione medesima ne serbasse così rimarchevole vestigio. Quando dopo lungo intervallo fu ripresa la coniazione dell' asse, esso non già non entra più nella circolazione come moneta primaria, ma come spezzato del denaro. Mi fo lecito di aggiungere, che questo risultato è venuto fuori spontaneamente dall' ordinazione stabilita sul solo fatto materiale del diverso stato di conservazione ch' avevano i denari olivani, senza che nè lo Zobel nè io pensassimo a ricavarne un simile risultato.

Note del valore. Si mantiene nello stato primitivo, se non che in un certo gruppo di denari (n. 5 6 7 8 10) s'incontra XVI in vece di X.

Nome della città. Si mantiene nello stato primitivo, non potendosi menar buona l'eccezione che sembra fare il denaro di L. Atilio (n. 6). Però negli ultimi denari di questa classe, di M. Fannio e C. Augurino, comincia a trasportarsi sull' antica.

Tipi. L' antica si mantiene. Nel rovescio, senza che spariscano i due più antichi de' Castori e della Vittoria in biga, si aggiunge fin dal principio la quadriga con diverse divinità. Gli ultimi tre denari di questa classe già porgono un rovescio tutto nuovo e riferibile non tanto alla comune, quanto al monetiere.

Paleografia. Rammento soltanto, che la nota del valore in questa classe sempre è il semplice X, non l'X tagliato (✱).

Limiti cronologici. Regna per questo periodo l'istessa incertezza che accennammo pel precedente; pare

però, che questo gruppo di denari non molto numeroso appartenga ai primi decenni del secolo settimo, tanto pel confronto colle sezioni che vengono prima e dopo, quanto per la medaglia n. 1 (71), la quale con qualche probabilità vien attribuita a C. Curiatio tribuno della plebe nel 616. Q. Minucio Rufo (n. 18) sarebbe così il padre degli arbitri del 637, M. Carbone (n. 14 15) il fratello del console del 637, C. Catone (n. 17) il console del 640, mentre che il monetario M. Baebio Q. f. Tampilo (n. 12) non potrà più mantenersi essere identico al console del 573. In generale mi rimetto a ciò che dissi p. 476 sopra l'impossibilità quasi assoluta dell' identificazione de' monetieri coi personaggi storici, se non in primo luogo l'epoca della medaglia è bastantemente fissata.

Classificazione. Bisogna avvertire che allo Zobel piacerebbe meglio di unir questa seconda classe colla prima, non essendo troppo chiaramente accennata la diversità della conservazione. Ma se in cotali divisioni ricavate da indizi materiali i limiti sempre facilmente si confondono, però per gli altri criterj numismatici parve più opportuno di presentare le due suddivisioni della prima classe formate dallo Zobel come classi prima e seconda. I tre primi denari per la conservazione possono star a confronto degli ultimi della nostra prima classe, con cui dallo Zobel anzi vengono uniti. Seguono poi quelli colla nota del valore XVI in vece di X, aggiuntivene alcuni di fabbrica somigliantissima. Finalmente gli ultimi dal n. 13 in poi anche per la conservazione cominciano a mostrar notevole differenza da quelli della nostra prima classe.

1 (71) C.CVR.TRIGE

Per Cazlona non vien registrato, ma sarà stato ommesso per esser confuso col n. 11. OL. (5;

3 logori, 2 belli) FIES. (1)

Vedi sotto n. 11. Lo Zobel crede contemporanei questo denaro e i due seguenti.

2 (126) M.AVRELI.COTA

Raro. CAZL.OL. (2; logori) LIR. (1)

3 (144) CN.GELI

CAZL.OL. (12; 9 logori, 3 belli) FIES. (2) CARR.

3 (8) *Colla Diana in biga di cervi senza nome di monetiere.*

Raro. OL. (1 bello)

5 (118) L.IVLI

Raro. CAZL.OL. (3; logori) FIES. (1) CARR.

Non so, come il Cavedoni (Bull. Ital. 1, 60) mi fa dire, che io assegno a questo denaro, siccome agli altri quattro che hanno la nota numerale XVI, l'epoca di 668 — opinione che io vi ho anzi mostrata impossibile. — Sull' asse iscritto L.IVLI vedi sopra p. 35.

6 (116) L.ATILI (NOM)

Raro 3. OL. (2; logori)

La sigla NOM, che in questa medaglia occupa il solito posto del nome della città, non può già credersi cognome del monetiere, ma dev' essere onninamente semplice sbaglio invece di ROMA, non soltanto per essere scritta nell'esergo, ma molto più perchè nelle altre medaglie di questa epoca il nome della città non manca giammai. Ben è vero che questo sbaglio torna sopra tutte le medaglie di L. Atilio, scarse sì, ma non già uscite tutte dal medesimo conio; bisogna dunque ammettere, che fu sbagliato il primo disegno dato a copiare ai diversi lavoratori.

7 (117) M.AVF.RVS

Raro 3.

8 (119) C.TITINI

Raro. CAZL.OL. (1; logoro) FIES. (1) CARR.

9 (95) C.RENI
CAZL.OL. (24; logori quasi tutti) FIES. (11) CARR.
10 (120) C.VAL.C.F.FLAC
CAZL.OL. (11; logori) FIES. (4) CARR.LIR. (1)
11 (234) C.CVR.F-TRIG
CAZL.OL. (3; 2 logori, 1 bello)

Il denaro di C. Curiazio figlio si è creduto posteriore a 670, principalmente per esser mancato a Fiesole, il che ora si vede non essere accaduto se non per essere egli non molto comune. Non provando nulla il peso del rame compagno, apparentemente semionciale, stantechè manca a questa serie l'asse, e che gli spezzati anche all'epoca dell'asse onciale spesso effettivamente si sono coniati sul piede semionciale (v. p. 453), ora più niente si oppone all'assegnare a questo denaro quella epoca, che per l'arcaica sua foggia parve sempre la più propria. Nè farà difficoltà questo, che cioè la giunta di *filius* senza il prenome del padre, prescindendo da questo denaro, non s'incontra in denari anteriori a Sulla, non mancando documenti epigrafici per autenticare la rimota antichità di cotale fraseologia (v. p. 456). — Per la conservazione e la fabbrica questo denaro dopo attentissimo esame parve allo Zobel più recente sì, ma non di molto, del somigliante n. 1 senza la giunta di *filius*. Certamente non possono essere opera dell'istesso monetiere, tanto più che la diversità della leggenda col *filius* e senza si ripete sul rame, ed il solo figlio aggiunge in questo la Vittoria sulla prora. Daremo perciò il denaro del padre a C. Curiatio tribuno della plebe nel 616, l'altro ad un suo figlio maestro della zecca non molti anni più tardi.

12 (59) M.BAEBI.Q.F.TAMPIL
CAZL.OL. (33; logori) FIES. (8) CARR.LIR. (2)

Questo denaro, a cui per la sua conservazione non

si può assegnare un altro posto, ora non può darsi più all' omonimo console del 573, ma sarà di qualche soggetto ignoto del settimo secolo.

13 (58) AV RVF

Raro. CAZL.OL. (5 logori) FIES. (1) LIR.

Questo denaro, siccome tutti i seguenti della classe seconda, già mostrano uno stato sensibilmente meno logoro che gli antecedenti.

14 (88) CARB

CAZL.OL. (10; logori) FIES. (8) CARR. LIR. (1)

15 (157) M.CARBO

CAZL.OL. (12; logori) FIES. (8) CARR.LIR. (1)

Questi due denari n. 14, 15, identici del resto, se non che nell' uno il monetiere si dice CARB, nell' altro M.CARBO, lo Zobel vorrebbe attribuirli all' istesso individuo. « I denari di quest' epoca, » egli scrive, « accennano due fabbriche differenti: oltre quelli di fabbrica solita mediocremente buona ricorrono altri coniati in tondelli più grandi e più piatti, e con figure e lettere maggiori e più rozze, come è molto evidente nelle medaglie della Baebia. Nel nostro denaro la diversità della fabbrica è accompagnata anche di qualche differenza della leggenda, il denaro più piatto ristringendosi al solo CARB. Certo è, che tanto nel peso quanto nello stato di conservazione nel tesoro di Oliva i due denari non diversificano. Per la conservazione le medaglie col prenome sono anzi un poco più logore che le altre. » Quantunque in quest' epoca la leggenda de' monetieri soglia esser costantissima, nondimeno credo anch' io, che lo Zobel abbia ragione.

16 (92) C.PLVTI

CAZL.OL. (15; logori) FIES. (5) CARR.

Lo Zobel crede contemporanei questo denaro ed i tre seguenti.

17 (94) C.CATO

CAZL.OL. (34; logori quasi tutti) FIES. (7) CARR. LIR. (1)

18 (87) Q.MINV.RVF

CAZL.OL. (21; logori) FIES. (5) CARR.LIR. (1)

19 (148c) M.FAN.C.F

CAZL.OL. (29; 27 logori, 2 belli) FIES. (18) CARR. LIR. (1).

Secondo la classificazione dello Zobel sarebbe questo il primo denaro, che abbia traslocato il nome della città nell' antica, per la mancanza dello spazio sul rovescio, tutto occupato dai quattro cavalli, essendovisi trasferito il nome del monetiere nell' esergo, il nome della città nell' antica.

20 (154) C.AVG

CAZL.OL. (3; logori) FIES. (2)

Sarebbero questi e i due seguenti i primi denari con rovescio affatto cambiato; non ho voluto però muoverli dai posti assegnati loro dallo Zobel sullo stato di conservazione, la quale massimamente nel denaro di C. Augurino non è migliore di quella dei denari meno usati di questa seconda classe. Per la fabbrica che è rozza ed in tutti e tre la medesima, potrebbero anzi credersi ancora un poco più antichi. Sul preteso asse di questo monetiere v. sopra p. 36.

21 (159) SEX.PO.FOSTLVS

CAZL.OL. (12; 9 logori, 2 belli, 1 ruspo) FIES. (7) CARR.LIR. (2)

22 (169) TI.VET

CAZL.OL. (4; 3 logori, 1 bello) FIES. (4) CARR.

CLASSE TERZA 620-640.

Criterj numismatici.

Tesori. I denari olivani di questa classe formano un totale di 363, i fesolani di 122, così che questi non sono se non un terzo di quelli. Per la conservazione queste medaglie, generalmente parlando, si ponno dire ben conservate. Ricomincia il quinario, se pure il segnato col nome di T. Cloulio è contemporaneo al denaro col medesimo nome.

Monete compagne. Continua la mancanza dell' asse, di cui parlammo alla classe seconda.

Nota del valore. Si mantiene come prima, se non che manca nel denaro di T. Cloulio.

Nome della città. Si mantiene anch' esso, ma alcuna volta viene trasportato sull' antica. Manca però sul quinario di T. Cloulio, se pure questo è dell' epoca in quistione.

Tipi. L'antica si mantiene. Nel rovescio fin dal principio di questa classe i tipi famigliari ed individuali gareggiano cogli antichi.

Paleografia. Fin dal principio di questa classe si trova la nota del valore tagliata ✱, mentre che non svanisce la nota più antica X.

Simboli varianti. Se è di quest' epoca il quinario di T. Cloulio, esso col suo compagno di P. Sabino presenta l'esempio più antico di lettere monetali.

Limiti cronologici. Secondo le attribuzioni ammesse nel mio elenco tutte queste medaglie calzano abbastanza coll' epoca sopra proposta 620-640, eccettuato il solo denaro 21=172, sopra cui si veda l'annotazione. Certo è, che il n. 29=128*a* appartiene al con-

sole del 639, ed altri non pochi si attribuiscono con buona probabilità a persone che pervennero al consolato fra gli anni 631–641 e che, specialmente se si rifletta, che a questa epoca la zecca fu amministrata non da magistrati ordinarj, ma da commissarj nominati secondo il bisogno dal senato, potranno benissimo aver governato la zecca all' epoca de' due Gracchi. All' incontro il denaro n. 19=134 è certamente o dell' anno 641 o di pochi anni posteriore.

Classificazione. « La maggior parte di questa clas-
» se, « scrive lo Zobel, » vien formata da due gruppi di
» denari, che facilmente si distinguono per la fabbri-
» ca; la prima n. 8–23 ha la testa della dea Roma
» abbastanza ben fatta, mentre che la seconda n. 24–31
» la mostra di proporzioni schiacciate e brutte. Alcu-
» ni altri denari n. 1–6 fluttuano fra questa e quella
» fabbrica e possono collocarsi o frammezzo le due di-
» visioni sopra accennate o alla testa della prima, sic-
» come ho fatto io ». — Se ho lasciato intatta questa classificazione, conviene però di rilevare, che secondo gli altri indizj parrebbe piuttosto, che quelle due fabbriche diverse sieno state adoperate contemporaneamente e che la fabbrica migliore non sia punto la più antica.

1 (140) Q.FABI.LABEO
CAZL.OL. (15; 11 logori, 3 belli, 1 ruspo) FIES. (15) CARR.

Starebbe forse meglio verso la fine di questa classe, tanto per la conservazione che pare abbastanza buona, quanto pel numero de' pezzi, pareggiante soltanto il fesolano.

2 (166) M.TVLLI
CAZL.OL. (8; 7 logori, 1 bello) FIES. (4) CARR. LIR. (1)

Difficilmente può appartenere al console del 673.

3 (165) L.TREBANI

CAZL.OL. (3; logori) FIES. (4) CARR.LIR. (1)

4 (109) L.MINVCI

CAZL.OL. (7; 5 logori, 2 belli) FIES. (4) CARR.

5 (104) P.CALP

CAZL.OL. (6; 5 logori, 1 bello) FIES. (1)

6 (114) L.POST.ALB

CAZL.OL. (8; 5 logori, 3 belli) FIES. (3) CARR.

Pare del figlio del console del 600.

7 (163) C.SERVEILI.M.F

CAZL.OL. (24; 22 logori, 2 belli) FIES. (1) CARR.

Probabilmente del padre dell' Isaurico, il quale nacque c. 625. Dubitava posteriormente lo Zobel, se la poca conservazione di questo denaro non provenga dal metallo meno duro del solito, e che perciò si abbia da attribuire piuttosto alla classe seguente. Ma vi si oppone il numero degli esemplari tanto maggiore nell' olivano che non lo fu nel fesolano.

8 (101) C.ABVRI.GEM

CAZL.OL. (10; 8 logori, 2 belli) FIES. (3) LIR. (2)

9 (102) M.ABVRI.GEM

CAZL.OL. (19; 15 logori, 4 belli) FIES. (2) CARR.

10 (148*b*) P.MAE.ANT

CAZL.OL. (19; 18 logori, 1 bello) FIES. (3) CARR.

11 (113) M.PORC.LAECA

CAZL.OL. (31; 25 logori, 6 belli) FIES. (11) CARR. LIR. (3).

12 (103) L.ANTES.GRAG

CAZL.OL. (49; 44 logori, 5 belli) FIES. (10) CARR. LIR. (8).

13 (123) M.ACILIVS.M.F

CAZL.OL. (11; 5 logori, 6 belli)

14 (131) Q.METE

CAZL.OL. (10; 7 logori, 3 belli) FIES. (1)

15 (132) M.VARG

CAZL.OL. (11; 9 logori, 2 belli) FIES. (4) CARR.LIB. (5)

16 (179) T.CLOVLI

CAZL.OL. (12; logori) FIES. (4) CARR.LIB. (2)

Per la logorazione degli esemplari olivani questo denaro secondo l'avviso dello Zobel si deve collocare in questo luogo; ed anche il numero degli esemplari tanto maggiore nell' olivano che nel fesolano vieta di riportarlo alla classe quarta. Ho perciò dovuto lasciarlo al suo posto, non avendo quest' elenco altro scopo che di presentare quella classificazione, che si ricava dai fatti materiali della conservazione e del numero de' differenti denari; ma vero è, che secondo tutti gli altri indizj le monete di T. Cloulio non convengono se non alla classe quarta. Ritenuto nella terza sarebbe egli l'unico monetiere, che abbia ommesso la nota del valore ed anche sul corrispondente quinario il nome della città, e altresì l'unico, che sul detto quinario siasi servito di lettere monetali — cambiamenti tutti che secondo tutte le altre osservazioni non principiano se non sulla fine della quarta epoca. Sarebbe poi più che strano, che i nuovi quinari, di cui senza meno questo di T. Cloulio coi compagni di C. Sabino e di C. Egnatuleio furono i primi a coniarsi, se uscirono fin da questa epoca, poi non ricompariscono per tutta la quarta, e vengono così separati per un intervallo grande dai susseguenti di C. Fundanio, M Catone ec., per non parlare delle grandi difficoltà che incontreremo dovendo anticipare così di parecchi decenni la legge Clodia, che abolì il vittoriato antico di tre quarti del denaro, ed introdusse il nuovo mezzo denaro col tipo della Vittoria. La maggior parte di queste difficoltà, è vero, si eviterà, se si separa il de-

naro di T. Cloulio dal quinario che porta il medesimo nome, ed è giustificata tale congettura fin ad un certo punto da questo, cioè che i due altri monetieri di quinarj probabilmente compagni al nostro non coniarono il denaro, e che fa maraviglia la differenza notevole delle due sorte nei criterj monetarj, specialmente la presenza delle lettere monetali sul solo quinario. Però anche con questo espediente resta la mancanza della nota del valore, che perfin nella classe quarta s' incontra in sole pochissime medaglie.

17 (105) CN.DOM (colla biga)
CAZL.OL. (10; 7 logori, 3 belli) FIES. (8) CARR. LIR. (1)

Sarà del console del 632.

18 (107) M.MARC
CAZL.OL. (10; belli) FIES. (8) CARR.LIR. (3)

19 (134) C.CASSI
CAZL. OL. (12; 9 logori, 3 belli) FIES. (3) CARR.

Il denaro è certamente posteriore al 641, perchè allude al giudizio fatto in quest' anno da L. Cassio Longino; fu battuto probabilmente dal figlio di esso, console 658. Dovrebbe perciò essere fra gli ultimi di questa classe; però non ho voluto muoverlo dal posto assegnatogli dallo Zobel.

20 (115) T.Q
CAZL.OL. (7; 3 logori, 4 belli) FIES. (5) CARR.

Probabilmente del console del 631.

21 (172) *Col tipo di Dea nella biga e coll' impresa della testa d'elefante.*
CAZL. (?) OL. (12; 10 logori, 2 belli) FIES. (1) CARR.

Se questo denaro segnato coll' insegna de' Metelli rappresenta veramente la Pietà, non può essere anteriore al 655, in cui Q. Metello che poi fu console 674,

prese il soprannome di Pio. Secondo la nostra classificazione però il denaro pare più antico.

22 (155) TI.MINVCI.C.F.AVGVRINI

In Cazlona probabilmente traveduto per la somiglianza col denaro di C. Augurino. OL. (18; 12 logori, 5 belli, 1 ruspo) FIES. (4) CARR.

23 (122) M.ACILI.BALB

CAZL.OL. (2; 1 logoro, 1 bello) FIES. (1) CARR.

Pare del console del 640.

24 (110) L.OPEIMI

In Cazlona sarà stato traveduto per la somiglianza del denaro seguente. OL. (7; 6 logori, uno bello) FIES. (1) CARR.

Probabilmente del console del 633. Piacerebbe allo Zobel di unire i denari de' due Opimi e di Q. Philippo (27) in un medesimo collegio per la grande somiglianza.

25 (111) M.OPEIMI

CAZL.OL. (3; 2 logori, 1 bello) FIES. (4) CARR.

26 (106) SEX.IVLI.CAISAR.

Raro. OL. (1 bello)

Osserva del resto lo Zobel, che il denaro di Sex. Cesare ha grandissima somiglianza con quelli di P. Nerva e M. Cipio, il che potrebbe dar motivo ad abbassare anche quello fino alla epoca seguente. Se è di questa epoca, sarà del pretore del 631.

27 (151) Q.PILIPVS

CAZL.OL. (15; 11 logori, 4 belli) FIES. (7) CARR. LIR. (1)

Il monetiere sarà il padre di L. Philippo console 663.

28 (127) C.METELLVS

Raro CAZL.OL. (3; logori, 2 belli).

Pare del console del 641.

29 (128*a*) M.METELLVS.Q.F
CAZL.OL. (9; 5 logori, 4 belli) FIES. (2) CARR.
Indubitatamente battuto dal console del 639.
30 (129*a*) Q.MAX
Raro. OL. (4; 2 logori, 2 belli) FIES. (4)
Probabilmente battuto dal console del 638.
31 (130*a*) C.SERVEIL
CAZL.OL. (7; 4 logori, 3 belli) FIES. (4)

Di questi tre monetieri esistono due classi di denari cogli identici rovesci, ma differenti nell' averso, che in alcuni è la testa di Roma, in altri invece la testa di Apolline. E fu appunto per questo, che dal ch. Cavedoni furono, e a tutta ragione, uniti in un collegio monetario. Però mentre che i denari di que' tre monetieri colla testa di Roma fin dal tesoro di Castulone ricorrono in tutti i ripostigli, gli altri colla testa di Apolline mancarono affatto tanto nei depositi di Fiesole e Montecodruzzo, quanto ne' due antichissimi spagnuoli; nè può ammettersi, che questa mancanza sempre ripetuta si abbia ad attribuire alla sola straordinaria scarsezza di essi conj. Arroge, che i denari di Servilio colla testa di Roma hanno ⊥, quelli colla testa di Apolline L; dippiù (ciò che è molto più importante) che la prima sorta de' denari di questi tre monetieri va d'accordo in ogni punto coi criterj della nostra terza classe, mentre che la seconda sorta, tanto per l'antica cambiata, quanto per l'ammissione di lettere monetali, evidentemente si mostrano di origine posteriore. — Per queste ragioni pare necessario di attribuire que' denari colla testa di Apolline ad una coniazione posteriore e di trapiantarli dall' epoca dei Gracchi nella Sullana. È vero però, che per se stessi non convengono nemmeno a questa, avendo il nome della città e il segno del valore, affatto andati in disuso a questa epoca; nè sarà

facile di trovare all' epoca Sullana nella conosciutissima casa de' Metelli un giovane M. Metello Q. f. Bisognerà ammettere perciò, che que' tre denari trenta a quaranta anni dopo la loro emissione furono con averso cambiato rinnovati, benchè noi ignoriamo, quale strana combinazione abbia dato motivo a questa singolare riconiazione.

* 31 (137) CN.CORNEL.L.F.SISENA
Raro 2.

Questo denaro rarissimo, siccome pure i due seguenti, mancati tutti ne' due tesori spagnuoli come in quasi tutti gli altri finora esplorati, si sono riportati in questa classe, perchè i due primi pel nome della città portato nell' antica, il terzo per l' X tagliato (Ӿ) come segno di valore, non troppo converrebbero alla seconda, mentre che pel nome della città e pel segno di valore ritenuti ancora nemmeno possono collocarsi nella quinta. Restano dunque ambigui fra la terza e la quarta classe.

* 33 (149) A.MANLI.Q.F.SER
Raro 2.

* 34 (156) C.NVMITORI
Raro 2.

CLASSE QUARTA 640—650.

Criterj numismatici.

Tesori. Tutti i denari di questa classe si trovarono ad Oliva in un numero quasi mattematicamente eguale al fesolano (il totale de' denari olivani arrivando a 376, quello de' fesolani a 382, e l'istesso rapporto mostrandosi quasi per tutti i denari presi isolatamente); relativamente abbastanza proporzionato alla

frequenza assoluta di ogni sorta, così che apparisce queste sorte essere state tutte in piena circolazione anche nella Spagna all' epoca del sotterramento del tesoro olivano. All' incontro nel tesoro, di alcuni anni più antico, di Cazlona mancavano di questi denari quelli di L. Torquato (n. 15), di P. Laeca (n. 19), di L. Valerio Flacco (n. 21) e di M. Fonteio (n. 24), il primo forse per cagione di rarità assoluta, ma gli altri tre certamente perchè all' epoca della deposizione castulonese non erano ancora abbastanza diffusi per la Spagna; il che darà buon argomento per porre questi tre denari fra i più recenti della classe quarta. — Per la conservazione i denari olivani di questa classe si mostrarono non fior di conio, ma freschi.

Monete compagne. Sul quinario si veda ciò che si disse alla classe terza; de' monetieri della quarta non l'ha coniato nessuno. — Quanto al rame abbiamo i soli spezzati dell' asse all' uso delle due precedenti classi de' monetieri L. Philippo (n. 2), P. Nerva (n. 4), Q. Lutatio Cercone (n. 5), Cn. Domitio M. Silano Q. Curtio (n. 11 12) e M. Cipio (n. 16); all' incontro ricomparisce l'asse nella coniazione de' due monetieri Cn. Blasione (n. 6) e C. Fonteio (n. 7).

Nota del valore. Generalmente ancora si ritiene, ma vien ommessa sui denari di M. Furio Philo (n. 14), C. Pulchro (n. 23) e L. Caesio (n. 25), di cui almeno i due ultimi sono fra i più recenti de' monetieri di questa classe.

Nome della città. Communemente anch' esso si mette; manca però nella maggior parte de' denari di Licinio e Domitio (n. 17) ed in tutti quei di L. Valerio Flacco (n. 21), L. Memmio (n. 22), C. Pulchro (n. 23), M. Fonteio (n. 24) e L. Caesio (n. 25), cioè particolarmente ne' più recenti della quarta classe.

L'indicazione della magistratura ed il *permesso del senato* vengono ad essere espressi sulle medaglie: entrambi s'incontrano nei denari di M. Sergio Silo (n. 13) e di L. Torquato (n. 15), ed è perciò che il denaro di Cethego (n. 26) è stato posto in questa classe.

Tipi. Comincia ora anche dall' antica a svanir il tipo primitivo, sostituendosi alla testa della Roma quella di altre divinità oppure di uomini; così C. Philippo (n. 2) vi pose quella del re Filippo e Cn Blasione (n. 6) quella dell' Africano maggiore. Pure le leggende spieganti le figure già s'incontrano ne' denari di L. Philippo (n. 2), P. Laeca (n. 19), M'. Fonteio (n. 24) e L. Caesio (n. 25).

Simboli varianti. Incontransi per la prima volta (se non si fa caso del quinario di T. Cloulio, v. p. 46) ne' denari di Cn. Blasione (n. 6), C. Fonteio (n. 7) e M'. Fonteio (n. 24), a cui va unito quello di N. Fabio Pictore (n. 27). Tutti questi monetieri si sono serviti a questo scopo delle lettere dell' alfabeto latino all' infuori di Blasione, il quale siccome per ogni lato assai si allontana dalla prisca tradizione e dall' uso romano, così pei simboli adopera anche l'alfabeto greco, monogrammi sillabari ed i simboli nel senso stretto.

Paleografia. Cominciano le aspirate *ch ph th.*

Fabbrica. Che la serratura dell' orlo sia stata introdotta o, a dir meglio, dopo lungo lasso di tempi ripresa da Crasso ed Ahenobarbo (n. 17), siccome congetturai p. 472, ora pienamente si avvera, essendo questo denaro l'unico della quarta classe con tale particolarità.

Limiti cronologici. Rimando a ciò che dirò nelle annotazioni ai singoli denari. Il denaro di C. Pulchro (n. 23), che per certi argomenti è fissato circa l'an-

no 650, e che evidentemente è uno de' più recenti di questa classe, dà buon fondamento per chiuderla circa questa epoca.

Classificazione. I meno ben conservati fra i denari della quarta classe sono i n. 1-5 di stile particolarmente buono, a cui si aggiungono per la conservazione ed il lavoro i due denari tra sè somigliantissimi n. 6, 7. I denari n. 8-17 sono di conservazione un poco migliore: se la fabbrica di parecchi di essi, specialmente de' n. 9-13, somiglia più i denari rozzi della terza classe che i precedenti, questo forse vien dall' origine provinciale, di cui parecchi di essi porgono anche altri indizj. I denari n. 18-25 tanto per la conservazione migliore quanto per la fabbrica ed altri indizj accennano l'origine la più recente fra que' della classe quarta. Il denaro di C. Pulchro (n. 23) anzi si è trovato in uno stato sì perfetto, che lo Zobel lo fa star a confronto de' denari di M. Herennio e di Ap. Claudio T. Mal...., che sono fra i più belli della classe quinta, e se non può attribuirsi a questa tanto pel numero de' pezzi trovati ad Oliva pareggiante il numero fesolano, quanto per non aver mancato a Cazlona, certo è sempre che è uno de' più recenti della classe quarta.

1 (124) M.AEMILIO.LEP
CAZL.OL. (22; 11 logori, 8 belli, 3 ruspi). FIES. (19) CARR.LIR. (3).

Colgo questa occasione per rammentare, correggendo un mio errore, i due M. Lepidi padre ed avo del console del 596, di cui l'avo sarà il Xviro del 518 nominato nei fasti capitolini. Può essere, che ad uno di questi appartenga l'arco qui rappresentato.

2 (152) L.PHILIPPVS
CAZL.OL. (3; belli) FIES. (2) CARR.

Senza meno del console 663.

3 (138) T.DEIDI

CAZL.OL. (2; 1 logoro, 1 bello) FIES. (2)

Forse il T. Didio occupato nell' affare di Cepione 657.

4 (146) P.NERVA

CAZL.OL. (8; 5 logori, 3 belli) FIES. (7) CARR. LIR. (2)

Battuto, come pare, da Q. Licinio Nerva governatore della Sicilia 651.

5 (147) Q.LVTATI.CERCO

CAZL.OL. (4; 1 logoro, 3 belli) FIES. (15) CARR.

Il numero de' denari olivani, molto scarso riguardo al fesolano, potrebbe far sospettare, che questo denaro sia uno de' più recenti di questa classe.

6 (181) CN.BLASIO.CN.F

CAZL.OL. (13; 4 logori, 7 belli, 1 ruspo) FIES. (10) CARR.

7 (143) C.FONT

CAZL.OL. (10; 5 logori, 4 belli, 1 ruspo) FIES. (9) CARR.LIR. (8)

Probabilmente il Fonteio ucciso ad Ascoli 663.

8 (121) *Donna galeata sedente in un fascio d'armi.*

CAZL. (?) OL. (9; 5 logori, 3 belli, 1 ruspo) FIES. (9).

9 (108) Q.MAR.C.F.L.R.

Raro. OL. (4; 2 logori, 2 belli) FIES. (1) LIR. (5)

10 (133) M.CALID; Q.METEL,CN.FOLV o in ordine inverso.

CAZL.OL. (19; 5 logori, 13 belli, 1 ruspo) FIES. (17) CARR.LIR. (3)

11 (139*a*) CN.DOMI *(colla quadriga)*

CAZL. OL. (5; 3 logori, 2 belli) FIES. (7) CARR.

Appartiene piuttosto al console del 658 che a quello del 632.

12 (139*b*) M.SILA.Q.CVRT
CAZL.OL. (17; 9 logori, 6 belli, 2 ruspi) FIES. (15) CARR.LIR. (2)

M. Silano non sarà il console del 645, ma forse un figlio di esso altronde sconosciuto.

13 (162) M.SERGI.SILVS.Q
CAZL.OL. (29; 26 logori, 3 belli) FIES. (31) CARR. LIR. (6).

14 (183) M.FOVRI.L.F.PHILI
CAZL.OL. (20; 16 logori, 4 belli) FIES. (27) CARR. LIR. (1)

15 (150) L.TORQVA.Q
OL. (1; bello) FIES. (2) LIR. (1)

16 (135) M.CIPI.M.F
CAZL.OL. (90; 73 logori, 15 belli, 2 ruspi) FIES. (67) CARR.LIR. (1).

Il numero de' denari olivani considerevolmente eccedente quello de' fesolani può dar motivo a rigettare questo denaro nella terza classe, a cui i criterj monetarj ottimamente convengono. Anche lo stato di conservazione par che non sia troppo buono.

17 (149) L.LIC.CN.DOM;—*a* M.AVRELI.SCAVRI—*b* L.COSCO.M.F — *c* C.MALLE.M.F — *d* L.POMPONI.CN.F — *e* L.PORCI.LICI
CAZL. (*a*—*e*)OL.(*b* 6, *c* 3, *d* 7, *e* 2; 4 logori, 7 belli, 7 ruspi) FIES. (*a* 4, *b* 3, *c* 2, *d* 5, *e* 3) CARR. (*a*—*e*) LIR. (*a* 4, *d* 1; *di mon. inc.* 2).

Avverte espressamente lo Zobel, che le monete di Licinio e Domizio non erano punto fra le più belle di questa classe; anzi tanto per la conservazione quanto per la fabbrica calzano coi denari precedenti e vengono sorpassate di gran lunga dai seguenti, e specialmente dal denaro di C. Pulchro. Nessuna ve n'è fior di conio, fresche soltanto quelle di L. Pomponio quasi

tutte (che egli avverte del resto aver tutte non DOM, ma DOM) ed una di L. Porcio; le altre sono tutte o mediocri o usate. A colpo d'occhio si vede, che questi serrati sono alquanto più antichi che quelli della quinta classe. Or dunque, se non vuol negarsi fede ai fatti materiali, bisognerà o rovesciare tutte le attribuzioni de' denari seguenti, specialmente quella del denaro di C. Pulchro appoggiato all' elogio di esso, che lo fa monetiere prima della edilità ottenuta da lui nel 655, o rinunziare all' attribuzione di questo nostro denaro ai censori di 662 L. Licinio e Cn. Domizio. Ora siccome le medaglie di Licinio e Domizio non enunziano il loro ufficio, non torneremo già all' espediente del Cavedoni, il quale per fare queste medaglie più antiche che non vogliono essere, s'ingegnò di darle ad altre persone dei medesimi nomi pure compagni, ma le lasceremo a que' due personaggi a cui onninamente appartengono, però non già come a censori, ma come a governatori straordinari, siccome lo furono allora tutti, della zecca. Imperocchè agli altri magistrati ordinarj non può pensarsi, non alla questura, perchè Crasso l'amministrò nell' Asia; non al tribunato, perchè Crasso l'ottenne nel 647, Domizio nel 650; non all' edilità, perchè Crasso l'ebbe con Q. Scevola; non alla pretura, perchè l'epoca, in cui tanto Crasso quanto Domizio vi saranno arrivati, è posteriore a quella che richiedono le nostre medaglie. Ma niente vieta, che circa gli anni 645-650 fosse stabilita una commissione di sette persone per la zecca, composta di due senatori per sorvegliarla e di cinque persone più giovani e meno illustri per governarla, e che per questo primo uffizio si scelsero quei che poscia nel 662 furono colleghi nella censura. — I cinque monetieri sono sconosciuti tutti, fuori che C. Malleolo C. f. può essere il

medesimo Publicio Malleolo, che come assassino della propria madre fu messo a morte nel 653.

18 (125) MV.AQVIL

CAZL.OL. (1; bello) FIES. (2) CARR.LIR. (2)

Il console del 653 pare troppo antico per questa medaglia: forse sarà di un suo figlio.

19 (161) P.LAECA

OL. (4; 1 bello, 2 ruspi, 1 fior di conio) FIES. (10) CARR.LIR. (2).

Tanto la mancanza del denaro a Cazlona quanto il numero scarso trovato ad Oliva provano, che questo denaro è fra' recentissimi di questa classe.

20 (142) L.FLAMINI.CILO

CAZL.OL. (39; 4 logori, 26 belli, 7 ruspi, 2 fior di conio) FIES. (45) CARR.LIR. (13)

21 (194) L. VALERI.FLACCI

OL. (9; 7 belli, 2 ruspi) FIES. (10) CARR.LIR. (1)

Probabilmente il console del 668. La mancanza di questo denaro a Cazlona consiglia di giudicarlo uno de' più recenti di questa classe.

22 (188) L.MEMMI

CAZL.OL. (15; 11 belli, 3 ruspi, 1 fior di conio) FIES. (19) CARR.

23 (178) C.PVLCHER.

CAZL.OL. (23: 16 belli, 6 ruspi, 1 fior di conio) FIES. (25) CARR.LIR. (4).

Coniato certamente pochi anni prima del 655.

24 (198) MV.FONTEI

OL. (5; belli) FIES. (8) CARR.

Questo denaro, sebbene uno de' più recenti della quarta classe per esser mancato a Cazlona, però non può ora più darsi al questore del 669/70.

25 (174) L. CAESI

CAZL.OL. (6; 2 logori, 3 belli, 1 ruspo) FIES. (6) CARR.LIR. (2).

* 26 (136) CETEGVS

Unico finora.

Ho collocato il denaro di Cetego in questa classe per la formola EX.S.C, che ivi prima si trova.

* 27 (141) N.FABI.PICTOR

Raro. CAZL.CARR.

Questo denaro mancato ad Oliva non può attribuirsi se non alla classe quarta, escludendolo le lettere monetali, di cui va segnato, dalla terza, e la nota del valore col nome della città non troppo convenendo alla quinta.

L'unico denaro celtiberico che trovossi ad Oliva, iscritto NΛΛONΞKM, per la conservazione entra fra i più antichi della quarta classe, rassomigliando nella logorazione il denaro di M. Lepido (cl. IV n. 1).

CLASSE QUINTA 650–670.

Criterj numismatici.

Tesori. Nel tesoro di Oliva questi denari colla sola eccezione del n. 1 o si trovarono in numero assolutamente molto minore che non furono nel fesolano, e relativamente non proporzionato alla quantità assoluta del denaro in quistione (i denari di questa classe non essendo che 34, i fesolani de' monetieri non mancati ad Oliva arrivando a 225, degli altri non rappresentati ad Oliva a 1055), o mancarono affatto, accennandosi così che all' epoca del sotterramento di esso que' denari in Ispagna o non erano ancora in piena circolazione, od anche non furono nemmeno coniati. Nel tesoro di Cazlona, che pare più antico dell' olivano, due soltanto oc-

corsero di que' denari, che probabilmente appartengono ai più antichi di questa classe. Dall' altra parte tutti i denari di questa classe si trovarono a Fiesole. — Per la conservazione tutti i denari appartenenti a questa classe vennero fuori ad Oliva in istato di somma freschezza.

Monete compagne. In questa epoca è certo che fu coniato il quinario, che abbiamo di ben quattro monetieri di essa che coniarono pure il denaro, cioè di C. Fundanio (n. 11), M. Catone (n. 18), L. Pisone (n. 27) e Q. Titio (n. 29). Sulla fine di quest' epoca i monetieri Pisone (n. 27) e Silano (n. 28) ripresero pure il sesterzo. — Il rame per la prima parte di questo periodo manca quasi affatto, non trovandosene che del solo M. Herennio (n. 12) e forse di L. Giulio (n. 13), se è buono l'asse riportato nel mio elenco n. 118 sulla fede del Riccio. Però gli ultimi monetieri di questa classe, cominciando da L. Memmio (n. 20), C. Sulpicio (n. 21), Lentulo figlio di Marcello (n. 22), C. Fabio (n. 23) e L. Sentio (n. 25), ne attivarono la coniazione ed abbiamo anzi di tutti questi, eccettuato l'ultimo, l'asse onciale. Poco dopo L. Pisone (n. 27) e D. Silano (n. 28) cominciarono a batterlo sul piede semionciale stabilito dalla legge Papiria.

Nota del valore. È quasi interamente sparita, non trovandosi se non nella maggior parte di que' di Metello, Albino e Malleolo (n. 6), in que' di L. Cotta (n. 19) ed in alcuni pochi di L. Pisone (n. 27), per ommettere il denaro di L. Rustio (n. 256 del mio elenco) di età assai posteriore.

Nome della città. Similmente non s'incontra più se non ne' denari di L. Saturnino (n. 5), di Metello, Malleolo ed Albino (n. 6), di L. Memmio (n. 20), di Lentulo figlio di Marcello (n. 22), di Pisone (n. 27) e

di Silano (n. 28), e neppure costantemente nella maggior parte di questi. — Sulla formola *ex argento publico* e le somiglianti proprie de' denari battuti circa l'a. 670 ragionai p. 453.

Tipi. Le monete di questa classe ne' tipi tanto dell' antica quanto del rovescio si mostrano affatto sciolte dalle regole antiche e pienamente libere nella scelta.

Limiti cronologici. Il principio di questa epoca risulta da ciò che osservammo nella classe precedente ; sul termine non ho niente da aggiungere a ciò che ne scrissi prima.

Classificazione. I pochi denari di questa classe incontrati ad Oliva non si prestano a fondarvi sopra la classificazione, essendochè non pochi denari mancati ad Oliva secondo le osservazioni sopra esposte possono benissimo esser contemporanei ai denari ivi trovati in numero scarsissimo ; si veda pure ciò che dicemmo p. 18 segg. sul secondo tesoro olivano. Riguardo alla conservazione osserva lo Zobel, che, sebbene quasi tutti fior di conio, tuttavia vi si possono distinguere tre gradi, spettando al primo i denari di Ti.Q... (n. 1) ; L. Scipione (n. 2), L. Thorio (n. 3), L. Saturnino (n. 5), C. Caelio Caldo (n. 10), L. Cotta (n. 19) e L. Memmio (n. 20); al secondo quelli di M. Herennio (n. 12) e di Ap. Claudio T. Mal. . . . (n. 9), a cui paragona pure lo Zobel i denari di C. Pulchro (cl. IV n. 23); al terzo il denaro di M. Lucilio Rufo (n. 24). Io non ho fatto altro che mettere a capo i tre denari, che pel numero degli esemplari o per essersi trovati a Cazlona richiedono di esser posti frai più antichi di questa classe : gli altri denari seguono in ordine alfabetico, se non per le ragioni esposte nel mio libro que' numerati qui 18–31 si accusano essere i più recenti fra i denari fesolani.

1 (191) TI.Q

OL. (9; 6 belli, 3 ruspi) FIES. (6) CARR.

Il numero relativamente considerevole di questi denari nel tesoro olivano fa sospettare, che egli sia uno de' più antichi di questa classe.

2 (201) L.SCIP.ASIAG

CAZL.OL. (9; 1 bello, 6 ruspi, 2 fior di conio) FIES. (17) CARR.LIR. (1)

Tanto per essersi trovata a Cazlona quanto per il numero troppo scarso di quei denari nel tesoro olivano è probabile che questo denaro sia fra i più antichi della classe quinta. Apparterranno dunque non al figlio del console del 671, ma a questo istesso.

3 (193) L.THORIVS BALBVS

CAZL.OL. (1; ruspo) FIES. (39) CARR.LIR. (6)

Anche questo dev' essere relativamente antico, essendosi trovato a Cazlona. Il monetiere, che cadde nella Spagna in 675, può aver governato la zecca venti anni prima.

* 4 (170) C.ALLI.BALA

FIES. (22) CARR.LIR. (6)

5 (171) L.SATVRN

OL. (1; ruspo) FIES. (29) CARR.LIR. (9)

L' attribuzione a L. Appuleio Saturnino tribuno della plebe 651. 654 ora non potrà più sostenersi, essendo che il denaro pare battuto fra gli anni 650-660

* 6 (173) L.METEL, A.ALB.S.F, C.MALL *o congiunti o isolati.*

FIES. (49) CARR.LIR. (*a* 7, *c* 3, *e* 1)

Fu ben attribuito all' a. 663. I monetieri saranno fra i più recenti di questa classe, essendo i loro denari, comunque copiosissimi, mancati affatto ne' ripostigli spagnuoli.

* 7 (175) PISO.CAEPIO.Q

FIES. (5) CARR.LIR. (1)

L'attribuzione agli anni 651-654 è ben fondata nè costringono i nuovi ripostigli a cambiarla, non facendo difficoltà la mancanza del denaro non tanto copioso ne' tesori spagnuoli.

* 8 (176) L.CASSI.CAEICIAN
FIES. (8) CARR.

9 (177) AP.CL.T.MAL.Q.VR *ossia in ordine inverso.*
OL. (5; 1 bello, 3 ruspi, 1 fior di conio) FIES. (64) CARR.LIR. (10)

Sta bene l'attribuzione all'a. 655.

10 (180) C.COIL.CALD
OL. (*a* 1, ruspo; *b* 1, ruspo) FIES. (16) CARR. LIR. (*a* 1, *b* 2)

Conviene al console del 660, quantunque si possa pensare pure al suo figlio, il *C. Caldus imp. augur* del denaro n. 280.

* 11 (184) C.FVNDAN.Q
FIES. (6).

12 (185) M.HERENNI
OL. (1, fior di conio) FIES. (19)

Conviene bene al console del 661.

* 13 (186) L. IVLI
FIES. (6) CARR.

* 14 (187) L.IVLI.L.F.CAESAR
Trovato ruspo nell'altro tesoro olivano. FIES. (10) CARR.LIR. (1)

Fu ben attribuito al console del 664.

* 15 (189) Q.THERM.M.F

Trovato di bellissimo fior di conio nell' altro tesoro olivano. FIES. (19) CARR.LIR. (9 ed una ibrida col n. 214)

* 16 (190) L.POMPON.MOLO
FIES. (3)

* 17 (192) M.SERVEILI.C.F

FIES. (13) CARR. LIR. (1)

* 18 (197) M.CATO

FIES. (32) CARR.

Fu ben attribuito al padre dell' Uticense morto candidato della pretura prima del 663.

19 (200) L. COT

OL. (2, ruspi) FIES. (6) CARR.

Fu ben attribuito al console del 689, che può essere stato monetiere poco prima della guerra sociale.

20 (202) L.MEMMI.GAL

OL. (3; 1 ruspo, 2 fior di conio) FIES. (9) CARR. LIR. (1)

Fu ben attribuito.

* 21 (203) C.SVLPICI.C.F

Trovato fior di conio nell' altro tesoro olivano. FIES. (1) CARR. (1; Bull. 1861 p. 127) LIR. (2)

* 22 (204) LENT.MAR.F.

FIES. (4) CARR.

Riguardo all'età probabile di questa, come pure delle seguenti medaglie, per cui i nuovi tesori non hanno che confermato la collocazione scoperta, rimando al mio elenco.

* 23 (205) C.FABI.C.F

Trovato ruspo nell' altro tesoro olivano FIES. (5) CARR.LIR. (2)

24 (206) M.LVCILI.RVF

OL. (1, fior di conio; il pezzo più fresco dell' intero tesoro) FIES. (20) CARR.LIR. (7)

* 25 (207) L.SENTI.C.F

FIES. (11) CARR.LIR. (1)

* 26 (208) P.SERVILI.M.F.RVLLI

FIES. (8) CARR.LIR. (5)

* 27 (209) L.PISO.L.F.FRVGI

FIES. (211) CARR.LIR. (30)

* 28 (210) D.SILANVS.L.F
FIES. (125) CARR.LIR. (12)
* 29 (213) Q.TITI
FIES. (439) CARR.LIR. (21)
* 30 (214) L.TITVRI.SABIN
FIES. (28) CARR.LIR. (*a* 5, *b* 1, *c*1)
* 31 (215) C.VIBIVS.C.F.PANSA
FIES. (50) CARR.LIR. (*a* 19, *c* 1).

Ricapitolazione.

	Oliva	Fiesole
Classe I (486-600)	254	127
» II (600-620)	242	93
» III (620-640)	363	122
» IV (640-650)	376	382
	1 (spagnuolo)	
» V (650-670) denari trovati in entrambi i tesori	34	225
Denari mancati ad Oliva	—	1055
	1270	2004

Tesoro di Carrara.

Quantunque non entri proprio nel nostro assunto, parmi però utile di unire ai ripostigli spagnuoli il poco di nuovo, che c'insegna il tesoro scoperto a Carrara nell' aprile del 1860, e di cui nel mio libro non potei dare che un cenno imperfetto nelle giunte p. 861. Ora le due descrizioni stese dal ch. marchese Remedi (relazione degli scavi fatti in Luni. Sarzana 1860: cf. Bull.

1861 p. 126 e la mia lettera all'Henzen, ivi p. 78) e di Monsig. Cavedoni (ragguaglio archeologico di un antico ripostiglio scoperto a Carrara; cf. Bull. 1860 p. 139 200 221; 1861 p. 121) permettono di ragionarne più fondatamente, benchè sieno imperfette ambedue; ed anche il ch. Cavedoni, che era l'ultimo a parlarne, nemmeno nella postilla ha dato, siccome promise, l'elenco compito delle medaglie da aggiungere al suo catalogo dal Remediano, avendovi ommesso cinque denari. Sarà comodo perciò di trovar qui le notizie che abbiamo di questo tesoro, unite e così esatte, come lo permettono i ragguagli esistenti. — Si componeva di oltre a 3000 medaglie consolari; ma non poterono rilevarsi esse in maniera abbastanza esatta (v. Remedi Bull. 1861 p. 127). Troppo chiaro è, siccome osserva il Cavedoni, che il denaro di L. Valerio Acisculo col tipo dell' Europa portata dal toro, di cui un amico del Remedi vuol aver veduto un esemplare assai mal conservato proveniente da questo ripostiglio, e di cui egli stesso poi acquistò un esemplare, forse l'istesso, che si disse d'eguale provenienza, non può giammai aver fatto parte di esso tesoro; e vale l'istesso del denaro di Cesare col tipo dell' elefante, che ultimamente fu sopraggiunto all' elenco del ch. Remedi. Essendosi già riportate unitamente alle medaglie di Cazlona, Oliva e Fiesole le più antiche comprese fra le carraresi, non restano da aggiungere se non che le più recenti, di cui sottopongo l'elenco aggiungendovi le corrispondenti del tesoro più recente di Liria.

				Carrora	Liria
221	a		M.FONTEIVS.C.F	trov.	8
	b	raro	EX.A.P (genio sul capro)	—	—
222	a		L.IVLI.BVRSIO	trov.	21
	b	raro	EX.A.P (quadriga)	—	—
223		raro	M.FAN.L.CRIT	trov.	—
224	a		L.SVLLA—L.MANLI	—	10
	c		L.SVLLA.IMP.ITERVM	—	2
	e	raro	Q. (corno d'abbondanza)	trov.	—
225			Q. ANTO.BALB	trov.	21
226			L.C.MEMIES.L.F.GAL	trov.	1
227			C.VAL.FLAC.IMPERAT	trov.	—
228	a		C.ANNIVS.T.F.T.N—.L.FABI. L.F.HISP	trov.	7
	b		C.ANNIVS.T.F.T.N—C.TAR- QVITI.P.F	trov.	—
229	a		GAR.OGVL.VER	trov.	—
	c		somiglianti senza iscr.	trov. freschi	13
230	ab		L.CENSORIN.P.CREPVSI C.LIMETA	trov.	1
	c		L.CENSOR	trov.	11
	d		P.CREPVSI	trov.	6
	e		C.MAMIL.LIMETAN	trov.	5
231	a		L.RVBRI.DOSSEN (testa di Giove)	trov.	—
	b		id. (testa di Giunone)	trov.	—
	c		id. (testa di Minerva)	trov.	—
232			CN.LENTVL	trov.	—
233	a		C.CENSO	trov.	—
	b		C.CENSORI	trov.	—
235			C.LICINIVS.L.F.MACER	trov.	7
236			C.NORBANVS	trov.	7
237			P.FOVRIVS CRASSIPES	trov.	—
241			EX.S.C. (corno dell' abbondanza)	trov.	—
244	a		Q.C.M.P.I	trov.	2
	b		IMPER	—	1
250			C.MARI.C.F.CAPITO	trov.	2
254	a		A.POST.A.F.S.N.ALBIN	trov.	—
	b			trov.	4
257			L.RVTILI.FLAC	trov.	8 (una incusa)
					137

Combina questo catalogo per la massima parte con quello del tesoro di Montecodruzzo; essendochè tutti i monetieri, di cui vi furono medaglie in questo, tornano pure nel carrarese; e che non sia corso molto tempo fra queste due deposizioni, lo mostra anche la conservazione quasi perfetta attestata dal Cavedoni di tutte le medaglie del tesoro carrarese trovate ruspe in quello di Montecodruzzo. Le medaglie Sullane mancano tanto nell' uno, quanto nell' altro tesoro, senza dubbio, come a suo tempo ho esposto, per esser coniate nell' Oriente nè ancora pervenute in ragionevole quantità in Italia all' epoca, quando que' tesori si nascosero. Ha però dato il tesoro di Carrara il raro denaro senza nome di monetiere colla lettera Q ed il corno d' abbondanza, che con qualche probabilità si attribuisce a Sulla. Prescindendo da questo sono cinque i denari, che furono a Carrara, essendo mancati a Montecodruzzo [1], cioè l'anonimo raro testè citato col corno d'abbondanza e la leggenda EX . S . C. (un esemplare) e quelli de' monetieri L. Cecilio Metello Pio imperatore (in pochissimi esemplari), C. Mario Capitone (in molti esemplari), A. Postumio *A. f. Sp. n.* Albino (in pochissimi esemplari) e L. Rutilio Flacco, di cui sebbene il Remedi non vide nessuna medaglia, però una almeno, bella e ruspa, venne sotto gli occhi del Cavedoni. Per la conservazione tutte queste medaglie per fede del Cavedoni si mostrarono ruspe e lucenti. Dovranno dunque questi od almeno i quattro ultimi denari (permettendo la rarità del primo anche di giudicarlo più

[1] Nella prima notizia stesa dal Cavedoni sopra questo tesoro (Bull. 1860 p. 139) si nominò pure il denaro di L. Cossutio Sabula (n. 282), il che faceva difficoltà, essendo esso mancato a Roncofreddo e Frascarolo; ma poi si annunziò (Bull. 1860 p. 203; 1861 p. 124), che per questo denaro vi fosse corso errore.



antico) credersi coniati subito dopo la deposizione del tesoro di Montecodruzzo, cioè negli anni 674 o 675. Riguardo a Metello Pio giudicai il suo denaro posteriore al 679, essendochè Plutarco scrive (Sertor. 22), che in quest' anno fu fatto imperatore; ma sono tanto fallaci i detti di questo storico per la parte cronologica, che non farò difficoltà nell' ammettere, ch' egli abbia preso questo titolo poco dopo la sua venuta nella Spagna nel 675. Sempre però sarà necessario di mettere la coniazione di quelle monete dopo il suo arrivo nella Spagna, perchè anche dato che abbia avuto il medesimo onore nella guerra Sullana, questa denominazione non era perpetua e ne rimase privo, quando fu fatto console nel 674, nè poteva riprendersi arbitrariamente, siccome opina il Cavedoni, quando egli si apparecchiava a partire per la Spagna. — I tre altri monetarj sono sconosciuti affatto, essendochè anche Albino non deve identificarsi con A. Albino o piuttosto A. Allieno nominato da Appiano b. c. 2, 48 (cf. C. I. L. vol. I p. 451); niente però vieta di crederli colleghi e triumviri della zecca nel 675 o 676.

Resta a ragionare degli spezzati dell' argento, di cui il tesoro di Carrara, siccome pure alcuni altri (v. p. 412), non fu privo, e che anzi vi si sono trovati in una quantità molto considerevole, essendosi fra soli pezzi 505 trovati 34 quinarii, tutti di M. Catone. Vi furono cioè i quinari antichissimi con simbolo e senza (n. 2. 6 del mio elenco), forse quei con ROMA in monogramma (n. 10) e de' monetieri T. Cloulio (n. 179), C. Egnatuleio (n. 182), P. Sabino (n. 195), C. Fundanio (n. 184), M. Catone (n. 197), L. Pisone (n. 209), Q. Titio (n. 213), L. Rubrio Dossenno (n. 231) e Cn. Lentulo (n. 232); di più vi furono vittoriati antichi (n. 4), alcune poche dramme della lega acaica colla

testa di Giove barbata e la protome di capra e colle leggende ΛX (in monogramma) ed IIIIIO; e finalmente il pezzo di un sesterzo e mezzo (n. 196). In quale guisa questi ultimi pezzi sieno entrati nel tesoro, non è troppo certo, essendochè il vittoriato antico si è trovato anche in tesori composti all' infuori di esso di soli denari, cioè in quelli di Cazlona e di Liria; dove pare dunque che sia passato, quantunque abusivamente, per denaro, essendo il suo peso normale fra il denaro e il quinario. Però nel tesoro di Carrara, in cui vi furono tanti quinari, è più probabile che sia entrato fra questi; e l'istesso vale delle dramme acaiche equivalenti nel peso al vittoriato (cf. Bull. 1861 p. 79). Se il pezzo di un sesterzo e mezzo vi sia entrato pel suo valore normale o per abuso come quinario, rimane indeciso.

Tesoro di Liria.

Nel regno di Valencia nella città di Liria trovossi il 31 ottobre 1806 un vaso di terra cotta con un solo manico contenente poco meno di mille denari. Per le istanze dell' Accademia di Madrid ne formò il catalogo D. Giuseppe Canga Argüelles, quell' istesso che poscia fu ministro; e da questa notizia, fatta non da uomo del mestiere, ma non senza diligenza e serbata ora nella biblioteca della sopra detta Accademia (Est. 18, 56), deriva tutto ciò che sappiamo di esso tesoro, non essendo seguita la compra di cui si trattò, pei musei pubblici della Spagna. Le descrizioni delle medaglie in gran parte però raramente lasciano dubbio sull' identità della moneta in quistione. Le più antiche monete di quel tesoro fin all' epoca del sotterramento del carrarese le ho aggiunte ai cataloghi sopra proposti, benchè non servano se non forse a dimostrare, quanto sieno stati

scarsi i pezzi antesillani già nell' epoca Cesarea. Le medaglie d'origine posteriore sono le seguenti, che indicherò con somma brevità, perchè, prescindendo dalle ultime, anch' esse non insegnano molto di nuovo.

I. Denari anteriori al 705 secondo il mio elenco.

242a	(Corn. 10)[1]	3	268	(Plautia 4. 5)	4
b	(Corn. 11)	1	270a	(Plancia)	2
245	(Cass. 3)	3	272	(Iulia 10)	134
246	(Claud. 3)	8	273	(Acilia 3)	6
247a	(Egnatia 2)	3	274a	(Aemil. 9)	19
248	(Farsuleia)	5	b	(Aemil. 10)	1
249a	(Lucr. 2)	1	c	(Scribon. 2)	14
251	(Naevia)	12	276	(Aquillia 2)	3
252	(Papia 1)	2	279a	(Cassia 8)	1
253	(Public. 7)	2	c	(Cassia 6)	1
254b	(Postum. 6)	4	282	(Cossutia 1)	1
255a	(Procil. 1)	4	283	(Crepereia)	1
255b	(Procil. 2)	7	284a	(Fonteia 9)	3
256	(Rustia)	2	b	(Fonteia 10)	2
258	(Satriena)	2	285	(Fufia un.)	1
259a	(Volt. 1)	6	286	(Furia 5)	4
b	(Volt. 4)	2	287	(Hosidia 1. 2)	11
c	(Volt. 3)	7	288	(Licinia 2)	1
e	(Volt. 2)	4	290	(Marcia 8)	8
260	(Sulpic. 2)	1	291a	(Memmia 4)	2
261a	(Plaet. 8)	3	292a	(Cornel. 19)	1
b	(Plaet. 9)	6	b	(Cornel. 20)	1
263a	(Corn. 24)	1	293b	(Pomponia 5–15)	3
265	(Nonia)	4	294	(Postumia 7)	7
266a	(Iunia 11)	2	295	(Roscia)	3
c	(Iunia 12)	2	296	(Servilia 6)	6
267	(Aemilia 1. 2)	23	297	(Sulpicia 3)	1
				Totale	362

[1] I numeri sono quelli delle tavole di Cohen.

II. Denari battuti dal 706 al 711

di C. Cesare	(Iulia 29) . . .	7
	(Iulia 11-16) . . .	78
	(Iulia 17) . . .	3
di Cn. Pompeo il padre	(Calpurn. 25) . . .	3
de' consoli Lentulo e Marcello	(Cornel. 14 . . .	1
di Q. Sicinio	(Sicinia un.) . . .	2
	(Coponia un.) . . .	2
di M. Catone	(Porcia 7) . . .	3
di Metello Scipione	(Caecil. 9) . . .	10
	(Eppia un.) . . .	9
di Cn. Pompeio il giovane	(Minat. 2) . . .	1
	(Poblic. 1) . . .	17
di Sesto Pompeio	(Pompeia 3) . . .	6
di C. Antio	(Antia 2) . . .	1
di T. Carisio	(Caris. 1) . . .	3
	(Caris. 2) . . .	1
	(Caris. 3) . . .	3
	(Caris. 7) . . .	2
	(Caris. 8) . . .	2
di C. Considio Peto	(Consid. 4 5) . . .	2
	(Consid. 9 10) . . .	4
di M. Cordio Rufo	(Cordia 1) . . .	11
	(Cordia 2) . . .	1
	(Cordia 3) . . .	1
di L. Hostilio Saserna	(Hostil. 2) . . .	1
	(Hostil. 3) . . .	1
di L. Papio Celso	(Papia 2) . . .	1
di L. Valerio Acisculo	(Valer. 7 8) . . .	2
di P. Sepullio	(Sepull. 5) . . .	2
di L. Albino Bruti f.	(Postum. 10) . . .	2
di C. Vibio C. f. C. n.	(Vibia 12) . . .	1
Pansa	(Vibia 13) . . .	3
	Totale	186

Oltre di che si trovarono 24 denari o illeggibili e perciò non descritti, o di cui la descrizione non basta per identificarli; di più un denaro celtiberico ed un vittoriato antico (n. 4 del mio elenco), cosicchè si trovarono in somma

denari	fesolani	273
»	carraresi	137
»	cadrianesi	362
»	battuti da 705 al 711	186
»	incerti	24
»	celtiberici	1
vittoriato		1
	Totale	984

Corrisponde dunque pienamente questo tesoro a quei di Villola, Collecchio e Santa Anna, che tutti furono deposti nel 711: cioè contiene tutti que' denari non troppo rari coniati fino a questa epoca, mentre che mancano tanto i denari di P. Accoleio e Petillio Capitolino, quanto i posteriori de' triumviri comincianti nell' autunno del 711. Quel che il nuovo tesoro c'insegna di nuovo, si rapporta esclusivamente ai denari coniati nella Spagna, che vi abbondano; benchè anche quei coniati nell' Italia poco prima del sotterramento vi si trovino in numero sufficientemente grande e le condizioni eccezionali, che osservammo nei tesori più antichi di Cazlona e di Oliva, non reggano così per quello di Liria. Perfino il denaro di C. Annio coniato dal suo questore Fabio durante la guerra Sertoriana (n. 228*a*) vi s'incontra in numero relativamente grande; molto più questo si avvera pei denari de' Pompei, specialmente per quei di Cn. Magno il figlio, de' quali, sebbene scarsi abbastanza, il nostro piccolo tesoro

ha dato ben diciotto [1]. Nuovo è, e di non poco interesse quel, che esso c'insegna sulle monete di Sesto Pompeio. Che a lui e non al fratello, che non mai prese il nome di Pio, appartengono tutte le medaglie della Pompeia coi nomi tanto di Sesto quanto di Pio, già lo mostrai *R. M. W.* p. 657. Queste monete facilmente dividonsi in due gruppi ben distinti, di cui l'uno ed aper-

[1] Mi perdoni il ch. Cavedoni (Bull. Ital. I p. 87), se finora non vedo buona ragione per cambiare il mio avviso riguardo alla testimonianza di Pietro Borghesi sul ritrovamento di cotal denaro a Roncofreddo. Se nel catalogo di questo tesoro edito dal Cavedoni si aggiunse semplicemente: « *le citazioni corrispondono al tesoro Morelliano* », e se ora veniamo avvertiti, che il catalogo è stato steso sulle tavole non del Morelli, ma del Patin, è vero, che la mia congettura, cioè essere stato tratto in inganno il descrittore per un errore d'incisione in questa tavola Morelliana, non sussiste; ma non è colpa mia di non aver saputo quel che piacque allora all'editore di passare sotto silenzio, e che anzi onninamente doveva dire fin d'allora. Ma se questa spiegazione dell'errore non sussiste, l'errore nondimeno è probabile assai. Se si è trovata la medaglia in quistione a Roncofreddo, è certo che è stata coniata c. l'a. 679 nella Spagna da Cn. Pompeio il padre. Ora si osservi, che essa ha fatto difetto in tutti gli altri tesori italiani sotterrati fin al principio del 711, fra questi nel ricchissimo di Cadriano posto sotterra nel 705; che all'incontro si è trovata in quantità relativamente non troppo scarsa ne' tesori posteriori di pochi mesi di Collecchio e Sant' Anna. Si capisce, che un denaro coniato nella Spagna per alcuni anni non si vede nell'Italia; ma che questo denaro coniato in quantità non piccola sia rimasto fuori per ben trentadue anni per entrarvi poi subitamente e diffondersi in tutti i tesori, chi può ammetterlo? Anzi queste circostanze chiarissimamente dicono ciò che pure provano i tipi e l'iscrizione, che la medaglia è del figlio e coniata nel 708/9. Persisto perciò nella mia credenza sostenendo che anche un Borghesi ha potuto prendere abbaglio, e che questa infallibilità, che certe persone vorrebbero attribuire non soltanto al nostro grande epigrafico, ma, come pare, a tutta la famiglia, non sussiste. Anzi, a dir vero, sono persuaso, che il Borghesi istesso, che fu anche mio amico, rifiuterebbe come cosa indegna tanto della scienza quanto di sè stesso quel nuovo sistema, che in vece di prova cita ad ogni passo l'autorità del defunto maestro a ripararsi sotto l'ombra del gran nome, trattando come eresia qualunque opinione discordante dalle sentenze emesse da lui perfin nel suo carteggio privato.

tamente il più antico, lo chiama semplicemente IMP., l'altrò lo dice IMP.ITER ed insieme PRAEF.CLASS.ET ORAE MARITIMAE EX S. C. Appartengono al primo il denaro coll' effigie della Pietas col nome accanto e coll' iscrizione SEX.MAG.PIVS.IMP ossia SEX.MAGN.IMP.SAL, e tutti gli assi, tanto gli iscritti MAGNVS.PIVS.IMP, quanto quelli del legato Eppio con MAGN.PIVS.IMP.F, mentre che al secondo gruppo si debbono assegnare il resto de' denari e tutti gli aurei. Ora apparisce dal ripostiglio di Liria, che il primo gruppo è anteriore all' autunno del 711 e che il denaro colla Pietà non è mancato ne' tesori italiani sotterrati circa questa epoca, se non perchè allora vi era pochissimo sparso. Senza meno dunque questo denaro di fabbrica molto rozza, non meno che i denari del fratello maggiore, è di origine spagnuola e coniato probabilmente nel 710, quando alcuni mesi dopo la battaglia di Munda Sesto rinnovò la guerra nella Spagna e vi si mantenne tanto negli ultimi mesi della vita di Cesare, quanto dopo la morte di lui, finchè nell' autunno del 710 fu richiamato nell' Italia e nella primavera del 711 ottenne il comando della flotta romana. Pare che allora, forse dopo la rotta di Pollione nella primavera del 710, prendesse il titolo d'imperatore (Drumann 4,562). La parola SAL., la quale in alcuni di essi denari si trova accoppiata all' IMP, secondo il mio divisamento indica semplicemente *imp(erator) sal(utatus)*, formola notissima e, se non molto atta ad esser messa così per disteso sopra le medaglie, però ben iscusabile in monete di foggia provinciale e semibarbara. Così finalmente si scioglierà anche l'enimma di quella monetazione di assi fatta dai figli di Pompeio ad un' epoca, in cui gli altri monetari trascurarono affatto il rame, vedendosi ora, che tutti quegli assi scarsi altrove, ma communi nella Spagna (Gaillard cab. de la Tor-

re p. 103) sono stati coniati ivi pure e destinati a circolare in quella penisola, la quale secondo molti altri indizj tanto nella circolazione, quanto nella coniazione locale molto più lungo tempo che l'Italia ha mantenuto l'asse coi suoi spezzati. L'istesso vale del rame col nome di C. Cesare *dic. ter.* battuto dal prefetto C. Clovio pure nella Spagna, siccome accennai *R. M. W.* p. 654 n. 652.

Tesoro di Cordoba.

Da un ripostiglio trovato a Cordoba nel 1834 il sig. Fernandez Guerra acquistò centotrenta denari, de' quali l'elenco intero mandatomi al pari degli altri dallo Zobel, non merita di esser riportato qui, cadendo in epoca numismaticamente notissima ed essendo assai imperfette le notizie, che ci rimangono di cotal ritrovamento. Soltanto accennerò, ch' egli contenne non solo tutte le medaglie più recenti del tesoro di Liria, in ispecie quelle di Cn. Magno e di M. Poblicio, di cui ve ne furono tre fra que' 130, e di Sex. Magno Pio, di cui ve ne fu una, dippiù quelle di L. Albino e di C. Vibio Pansa, ma che vi furono ebiandio i denari di Petillio Capitolino e di L. Livineio Regulo. Del primo ha già provato il tesoro di Sassoforte, che egli insieme con quello di P. Accoleio fu coniato nell' a. 711 immediatamente dopo quelli di Albino e Pansa (*R. Münzwesen* p. 417. 658). Anche il denaro di L. Livineio Regulo fu già osservato nel tesoro quasi coevo di S. Anna; ma essendo isolata questa testimonianza ed esistendo altri denari coll' istesso nome di monetiere spettanti all' a. 716, era ragionevole di metterla in forse (*R. M. W.* p. 741). Ora però il ripostiglio cordobano lo conferma, e dovremo perciò ammettere che

i denari di Regulo appartengono parte al 711, parte al 716.

Epoca imperatoria.

Ripostigli dell' epoca imperatoria pare che non siano molto comuni nella Spagna. Fra i ragguagli capitati a noi non se ne trova notizia se non di un solo, scoperto nell' a. 1856 a Bárboles a 6 legue da Zaragoza verso settentrione, onde circa 1200 medaglie furono acquistate dal sig. Otin. Consisteva quasi interamente di medaglie degli imperatori Valeriano, Gallieno (compresevi quelle di Mariniana, Salonino e Salonina) e Claudio Gotico, di cui vi furono pure le medaglie coll' aquila e l'iscrizione CONSECRATIO battute dopo la sua morte; mancarono però affatto quelle de' successori. Delle monete de' così detti tiranni non ve se ne trovarono se non una di Macriano (con SOLI INVICTO) e tre di Postumo (con CONCORD.EQVIT; MONETA AVG e P.M.TR.P. COS.II.P.P.). Giova avvertire, che le monete degli imperatori gallici Postumo, Victorino e Tetrico, tanto comuni nella Gallia, sono rare nella Spagna, siccome attesta pure il Gaillard (cab. de la Torre p. 276); nè potrà dirsi, come si è potuto per ispiegare un simile mancamento ne' tesori contemporanei dell' Italia (cf. R. M. W. p. 815), che questo fu l'effetto della dominazione di quegli imperatori non estesa sulle regioni di cui si tratta, essendosi trovati nella Spagna documenti certi della dominazione di Postumo (Orell. 1015. Hübner Monatsberichte der Berl. Akad. 1861 p. 954) ed attestando gli storici, che vi dominò anche Tetrico (vita Claudii c. 7). Piuttosto si dovrà supporre, che l'Antoniniano gallico essendo scaduto assai in conseguenza delle masse immense coniate per ordine di quegli

imperatori, essi non riuscirono di dargli corso fuori della Gallia nelle provincie soggettate sì al loro dominio, ma senza dubbio in uno stato di dipendenza poco assicurata e mal certa. — La mancanza delle medaglie di Aureliano in un tesoro spagnuolo deposto onninamente dopo la morte di Claudio Gotico accenna forse alla riformazione della coniazione sotto Aureliano, la quale facilmente può avere avuto l'effetto di dar un valore differente all'Antoniniano antico e nuovo, e così si capirebbe, come un tesoro di deposizione posteriore potesse mancare affatto di Antoniniani nuovi. Bisogna dire però, che gli altri tanto ovvii ripostigli di questa epoca non favoriscono questa ipotesi, mostrando anzi generalmente alla rinfusa gli Antoniniani anteriori e posteriori ad Aureliano (v. R. M. W. p. 800 n. 213).

Postilla sul ripostiglio d' Arbanats (dip. della Gironda in Francia).

Aggiungo pochi cenni sul ripostiglio di 966 denari trovati nel 1859 in Arbanats, paese vicino a Podemac nell' antico territorio de' Bituriges Vivisci, attribuiti all' Aquitania; del qual ripostiglio passato tutto intero nel gabinetto del duca di Luynes e con questo nel gabinetto pubblico di Francia un esattissimo catalogo fu pubblicato or ora nel nostro Bullett. 1863 p. 14 sg. per cura del ch. Cavedoni. — Fra le medaglie dell' epoca repubblicana, di cui parmi inutile l'enumerazione, ne accennerò soltanto una, cioè la rarissima dell' anno 701 coll' iscrizione MESSAL.F.PATRE.COS (n. 271 del mio elenco), mancata in tutti i tesori anteriori ed ora trovata in questo quasi fior di conio. — Nè sono di maggior interesse le medaglie dell' epoca Cesariana, fra le quali ve ne furono di Cesare dittato-

re, de' consoli Lentulo e Marcello, di C. Coponio, Metello Pio Scipione, Eppio, M. Poblicio legato di Cn. Magno il figlio (che ora anche il Cavedoni riconosce di aver attribuite a torto a Pompeo il padre), C. Antio Restione, T. Carisio, C. Considio Peto, M. Cordio Rufo, L. Hostilio Saserna, L. Papio Celso, L. Plautio Planco, L. Valerio Acisculo, L. Emilio Buca, L. Flaminio Chilone, P. Sepullio Macro, C. Cossutio Maridiano, Albino *Bruti* f., C. Vibio C. f. C. n. Pansa, P. Accoleio Lariscolo, L. Sestio proquestore di Bruto— tutte medaglie, la cui età già da altri tesori o da certi argomenti era pienamente fissata. — La sola parte dunque, per cui il nuovo ripostiglio è di qualche utilità, è l'estrema, che comprende le medaglie del triumvirato, per le quali combina, come pure l'ha rilevato il Cavedoni, quasi perfettamente col tesoro di Peccioli. De' triumviri vi furono questi denari, di cui segno coll'asterisco quelle trovate anche a Peccioli:

* *C. Caesar IIIvir r. p. c, s. c.* colla statua equestre (2)	Cohen	p. 163 n. 51
Caesar imp. Antonius imp. (1)	»	p. 163 n. 55
* *M. Anton. imp., Caesar dic.* (1)	»	p. 23 n. 2
* *M. Antonius IIIvir. r. p. c.* colla testa del Sole (4)	»	p. 27 n. 25
M. Anton. imp., M. Lepid. imp. (1)	»	p. 25 n. 14
Lepidus pont. max. III vir. r. p. c., Caesar imp. IIIvir. r. p. c. (2)	»	p. 11 n. 21

* Antonio e C. Cesare, *M. Barbat. q. p.* (1)
* C. Cesare, *Balbus pro pr.* (1)
* C. Cesare, *Salvius cos. desig.* (1)

dippiù i denari de' quattro monetieri P. Clodio *M. f.* (5), L. Livineio Regulo (4), L. Mussidio Longo (2) e C. Vibio Varo (2) e finalmente quello di Ti. Sempronio Gracco *q. desig.*, di cui vi furono tre esemplari bellissimi tutti. — Confrontandosi il tesoro di Arbanats con quello di Peccioli, si vuol osservare in primo luogo, che in quello solo si sono trovati i denari non troppo comuni di M. Lepido; forse per essere coniati nelle provincie assegnate a lui, cioè le Spagne e la Narbonese, vicine al luogo dove fu deposto questo ripostiglio. Del resto i due tesori combinano perfettamente, se non che quello di Arbanats solo ha dato il denaro di Gracco. Confermasi dunque pienamente ciò che si disse sopra queste medaglie p. 741. 742 della mia storia monetaria, cioè Clodio, Livineio, Mussidio e Vibio essere stati i monetieri del 716 (siccome per Clodio l'ha invittamente dimostrato il Borghesi), ed i due monetieri Gracco e Vitulo riportati dal Borghesi con sode ragioni agli anni 716–718 aver coniato immediatamente dopo quelli, probabilmente nel 717. All' avviso del Cavedoni, che assegna i IIIIviri Livineio e Regulo all' anno 715, i monetieri Clodio, Vibio, Gracco e Vitulo all' anno 716, si oppone il tesoro di Peccioli, che ha dato i denari di Clodio e di Vibio, ma non quelli di Gracco e di Vitulo; si oppone pure, che sarebbe molto strano, se de' quattro monetieri del 715 due soltanto avessero battuto mone-

ta, mentre che ne' monetieri Gracco e Vitulo, che prendono il titolo nuovo e sorprendente *quaestores designati* ossia *IIIIviri quaestores designati*, par che vi sia accaduto qualche cosa di particolare, da cui si potrà derivare anche quella irregolarità. All' incontro, due de' monetieri del 716 aver coniato medaglie coi nomi di tutti i triumviri, due coi soli nomi de' triumviri effettivi e potenti, non ha niente da maravigliare, la posizione di Lepido era tale allora, che secondo il carattere e le relazioni personali degli individui poteva essere o ammesso o trascurato.

Interessante è finalmente, che in questo ripostiglio sotterrato nel 717 trovossi ben conservato uno de' noti quinari gallici coll' iscrizione VLATOS; ciò che ben combina coll' epoca da me attribuita a tale coniazione fra gli anni 696 e 725 (l. c. p. 684 sg.). Mancano però finora esatti riscontri sopra i ripostigli non rari nella Francia, che presentano frammisti denari romani e quinarj gallici: i quali quando si avranno in numero sufficiente, serviranno a precisare meglio che finora non si è potuto fare, l'epoca di queste medaglie.

T. Mommsen.

DUE RAPPRESENTANZE DEL MITO CALIDONIO.

(*Tav. d'agg. AB*).

I, *Meleagro e la Virtù.*

Il sarcofago, del quale ragionerò nella prima parte del mio discorso, trovasi in una stanza del Museo capitolino poco fa aperta al pubblico. Non è lavorato con molta esattezza, anzi vi si scorge piuttosto qualche negligenza, principalmente nei dettagli, ma è ben conservato ed, eccetto pochi piccoli guasti, quasi integro e non alterato da nessun ristauro. Generalmente giudicando, il carattere del lavoro sembra appartenere al terzo secolo dell' era nostra. La capigliatura e la forma della barba, visibili nelle persone accessorie, come nel portatore delle reti sul sinistro fianco e nella figura posta nel fondo della scena nella parte sinistra della facciata, sono quelle, che si usavano incirca dai tempi di Settimio Severo fino a quelli di Diocleziano.

La facciata (tav. d'agg. AB, 1) contiene due scene, l'una di caccia, che termina con una vergine cacciatrice traente una freccia dalla faretra; l'altra che riunisce un vecchio, un giovane ed una vergine armata. La caccia è quella del cinghiale calidonio. Vi vediamo, come in tutte le rappresentanze di questa scena [1],

[1]
A Roma ora nel palazzo Doria. Braun *antike Marmorw*. *II* 6a,
B » nel museo lateranense (XXXIV,2)
C » nel pal. Mattei. Venuti *mon. Matth.* III, 30.
D » nel mus. capitolino. *Beschr. Roms* III, 1 p. 144 n. 29. Il lavoro è rozzo ed al mio parere imperfetto.
E » nel pal. Rospigliosi. *Beschr. Roms* III, 2 p. 399.
F » nel pal. Massimi. *Beschr. Roms* III, 3 p. 408.
G » nella villa Medici. Figure originariamente appartenenti ad

il cinghiale attaccato dai cani e dirimpetto a lui Meleagro, che lo ferisce coll' asta, nella posizione e con i tocchi, che gia Xenofonte prescrive ai cacciatori di cinghiali [1]. La testa dell' eroe è ornata d'una tenia, attributo, che lo distingue come il più valoroso degli altri cacciatori. Presso di lui procede Atalanta, pronta a lanciare lo strale dalla corda, mentre dietro si scorgono i Dioscuri riconoscibili mediante il pileo, che portano sulla testa. L'uno di essi prende il braccio destro di Meleagro per ritenerlo dalla sua ardita impresa; l' altro alza la mano sinistra come sorpreso ossia

un sarcofago somigliante al nostro, sono composte in un fondo moderno, in parte in un ordine erroneo.

H » nella villa Medici. È soltanto serbata la destra parte del sarcofago che comincia colla figura di Meleagro.

I »
K » } nella villa Panfili-Doria. Due frammenti molto guasti.

L » Sponius misc. erud. ant. p. 312 - Montfaucon l' ant. expl. III, 2, 178 - mus. capit. IV p. 201.

M » nel museo Chiaramonti. Piccolo frammento, che contiene la figura d'Atalante, il cinghiale, l' eroe per lo più posto dietro di lui. *Beschr. Roms* II, 2 p. 41, 23.

N » altro frammento colla figura di Diana, d' Anceo e d' un altro cacciatore. *Beschr. Roms* II, 2 p. 65,105.

O Salerno. Gerhard *antike Bildwerke* 116.

P Villa di Pratolino presso Firenze. Gori *inscript. etrusc.* III, 36.

Q Chiusi. Disegno presso l' Instituto.

R Lyon. Millin *voyage au midi de la France* I, 26. - *gal. myth.* II,103, 411-413.

S Parigi. Clarac *musée de sculpt.* II pl. 198 n. 703. Frammento colle figure di Diana, d'Anceo e d'un Dioscuro.

T Pisa. Lasinio scult. del campo santo 110 (cf. O. Jahn. Bull. 1846 p. 131).

V Spalatro. Lanza palazzo di Diocleziano XI, 1 (cf. Kekule de fabula Meleagrea p. 51).

Non ho potuto vedere le pubblicazioni di T e V.

[1] *κυνηγετικός* X, 11: *ἀνάγκη* · · · · *λαβόντα τὸ προβόλιον προσιέναι, ἔχεσθαι δ' αὐτοῦ τῇ μὲν χειρὶ τῇ ἀριστερᾷ πρόσθεν, τῇ δὲ ἑτέρᾳ ὄπισθεν· κατορθοῖ γὰρ ἡ μὲν ἀριστερὰ αὐτοῦ, ἡ δὲ δεξιὰ ἐπεμβάλλει· ἔμπροσθεν δὲ ὁ πούς ὁ μὲν ἀριστερὸς ἑπέσθω τῇ χειρὶ τῇ ὁμωνύμῳ, ὁ δὲ δεξιὸς τῇ ἑτέρᾳ.* cf. Philostrat. jun. *εἰκ.* 15.

spaventato, concetti, che si trovano anche sul sarcofago del palazzo Doria (A). Dietro dei gemelli procede un uomo barbato, vestito d'una pelle e nel volto e nella statura somigliante ad Ercole. Sopra la congettura del Jahn, che spiega questa figura spesse volte ripetuta nelle rappresentanze della caccia calidonia [1] per Anceo (Bull. dell' Inst. 1846 p. 131), ragionerò più tardi. — Si vede dietro di questo cacciatore una vergine cacciatrice, anch'essa spesse volte rappresentata nei sarcofaghi riferibili a questa caccia, che non può essere altra se non Diana, per la quale con ragione è stata riconosciuta già dal Venuti, *mon. Matth. III* p. 58. Il suo braccio destro è alzato per trarre una freccia dalla faretra, nella mano sinistra tiene l'arco, maniera ordinaria di rappresentare questa dea. Anche nella caccia calidonia si trova per lo più nella stessa attitudine [2]. Nel rilievo intanto del palazzo Rospigliosi (E) si scorge posta dietro dei Dioscuri e, tenendo le mani sotto la cintola senza armi e senza alcun attributo, colla testa un po' alzata sembra, piena d'attenzione, dirigere i suoi sguardi verso l'oggetto della caccia. Nel sarcofago Doria (A) Diana sta fra i cacciatori provando la punta dell' asta sua, ma non pare voler prendere parte all' attacco; piuttosto guarda insù quasi coll' espressione di lutto, forse perchè prevede la sfortunata sorte dell'eroe e n'è commossa. Nel sarcofago, al mio parere imperfetto, del museo Capitolino (D) sono rappresentate due scene: nella destra parte la caccia calidonia, nella sinistra un uomo portante delle reti, una vergine armata, Meleagro ed

[1] A. C (falsamente ristaurata) D. E. F. N. O. P. Q. S (la mazza, che la figura tiene nella destra, senza dubbio proviene d'un falso ristauro) T (cf. O. Jahn Bull. 1846 p. 131).

[2] B. C. F. L (dove nella figura posta presso di Meleagro senza dubbio molto rovinata e male disegnata nelle copie riconosco Atalante, in quella, che procede dietro dell'eroe, Diana) N. P. Q (?). S.

Eneo, riunione sopra il cui significato ragionerò più tardi. Diana congiunge quasi le due scene. Sta essa, accompagnata d'un cane, l'ultima fra i cacciatori e sembra essere pronta a procedere con loro contro il cinghiale; ma rivolge la testa verso il gruppo delle persone ora menzionate. Tiene il braccio sinistro sul petto, mentre il destro pende lungo la coscia, attitudine, il significato della quale non s'intende vista l'imperfezione di questo lavoro. Nel sarcofago Chiusino (Q) procede l'ultima fra i cacciatori e rivolta la testa verso Eneo, che è rappresentato presso all'angolo guardando pieno d'attenzione ed alzando la mano destra come sul sarcofago Doria (A). Benchè la presenza di Diana nelle rappresentanze della caccia calidonia sia già da molto tempo stata riconosciuta, tuttavia resta una difficoltà mitologica finora non toccata da nessuno. Dappertutto cioè, ove si trova riferita la ragione della caccia calidonia, Diana, negletta nei sacrifizi del re Eneo, n'è citata come promotrice. Così racconta Fenice nell'Iliade (IX, 533), così poetizzò Sofocle nel Meleagro (Lucian. symp. 25), così Euripide nella tragedia omonima (Aristoph. ran. 1238 sg.) [1], e, siccome dappertutto la morte di Meleagro figlio di Eneo e le sventure della famiglia di quel re sono riferite come conseguenze di quella caccia, si conchiude, che la dea era creduta disaffezionata anche verso Meleagro. Nei ἑτεροιούμενα di Nicandro (Antonin. Lib. I, 2) Diana dopo l'uccisione del cinghiale s'irritò ancora di più ed eccitò a cagione della pelle dell'animale fra i Cureti ed i Calidoni discordia e guerra,

[1] cf. Xenoph. κυνηγ. I, 10. - Nicander ap. Antonin. Liberal. I, 2.- Ovid. met. VIII, 270 sq.-Diodor. IIII, 34. - Lucian. de sacrific. I.-Apollodor. I, 8. - Hygin. f. 174. - Lact. Placid. narr. fab. VIII, 4. - Schol. ad Iliad. IX, 534.-Schol. Aristoph. ran. 1238.-Mythograph. Vatic. I, 146. II, 144 (Mai class. auct. p. 52, 139).

nella quale morì Meleagro. Presso Ovidio nelle metamorfosi (VIII, 353 sg.) Diana anche durante la stessa caccia si mostra nemica ai cacciatori. Quando Mopso lancia l'asta contro il cinghiale, essa dea ne toglie la punta e frustra l'effetto del tiro. Scrive Luciano περὶ θυσιῶν 2: τὰ γοῦν Αἰτωλικὰ πάθη καὶ τὰς τῶν Καλυδωνίων συμφορὰς καὶ τοὺς τοσούτους φόνους καὶ τὴν Μελεάγρου διάλυσιν, πάντα ταῦτα ἔργα φασὶν εἶναι τῆς Ἀρτέμιδος μεμψιμοιρούσης, ὅτι μὴ παρεκλήθη πρὸς τὴν θυσίαν ὑπὸ τοῦ Οἰνέως. Contrario a queste narrazioni concordi, abbiamo veduto nei sarcofaghi ora menzionati la dea prendere parte alla caccia in guisa da farvi supporre, gli artisti aver voluto rappresentarla propizia a Meleagro. Vediamo anche sulla sinistra parte della facciata del sarcofago Salernitano (O) Eneo, Atalanta e Meleagro in piedi ed, appresso di loro Diana sedente in una seggiola. Benchè quelle quattro figure non siano riunite per alcuna azione chiaramente espressa, la riunione di Diana con Eneo e col suo figlio mostra abbastanza, che l'artista non credeva questa dea nemica alla famiglia del re calidonio. Vediamo dunque, che Meleagro contrariamente alla forma usata del mito sia stato creduto protetto dalla dea cacciatrice, come p. e. Ippolito, col quale Diana secondo il mito era unita da stretta amicizia, essendo chiamata la di lui σύνθακος, συγκύναγος (Eurip. Hippol. 1093 cf. 17, 1129 ecc.). Questa divergenza si spiega al parer mio dal significato, che la caccia calidonia avea nei sarcofaghi. Senza dubbio essa faceva allusione alla caccia come occupazione prediletta di quello, che era deposto nel sarcofago. Come quello venne supposto favorito di Diana, così anche a Meleagro, che quasi rimpiazzava la persona del defonto, fu aggiunta la dea come amica e piena d'interesse per lui.

Esaminando poi gli altri cacciatori nella nostra

rappresentanza, rivolgiamoci in primo luogo ai giovani, visibili al di sopra del cinghiale, l'uno dei quali lancia una pietra contro la bestia. Portano cappelli di quella forma, che si osserva spesse volte nei monumenti sulla testa dei cacciatori, pastori e pescatori. Nella nostra rappresentanza però è forse una vestitura locale. Era cioè questo genere di cappello molto usato in quella regione e trovasi p. e. sulla testa della stessa Etolia nelle monete della confederazione etolica (Mionnet *descript.* pl. LXXII, 2) e sulla testa del dio locale nella scena sinistra del nostro sarcofago. Se è così, queste figure non sono eroi forestieri venuti per partecipare a questa avventura, ma giovani etolici della comitiva di Meleagro ossia figli di Testio. Intanto in niun modo ardisco d'assicurare, che questo concetto sia rappresentato dall'artista del nostro sarcofago colla piena conoscenza del suo significato, essendo poco verisimile, che quelli artisti comprendevano tutti i concetti degli antichi originali copiati da loro. Dietro del cinghiale si scorge, come similmente in quasi tutte queste rappresentanze [1], un giovane con due aste nella sinistra, che ne lancia un' altra colla destra, figura d' aspetto nobile e vigoroso, mediante la quale dobbiamo supporre l'artista aver rappresentato uno dei chiarissimi eroi, che presero parte a questa caccia. Ma mancando ogni attributo caratteristico non arrischio di proporre per lui un nome certo. Restano i due cacciatori feriti dalla bestia, anch' essi spesso ripetuti nei sarcofaghi, l'uno dei quali, ora imberbe [2], come nel nostro rilievo, ora barbato, è caduto presso del cinghiale, mettendo la mano destra sulla gamba ferita, ed apparisce

[1] Manca sui rilievi O. Q. R.
[2] Così anche in E. F.

per lo più, come persona accessoria, raffigurata in dimensioni più piccole di quelle delle altre figure [1]; l'altro, barbato ed in piedi, s'appoggia penosamente sull' asta, toccandosi anch' esso la coscia ferita. L'eroe il più famoso ucciso nella caccia calidonia fu Anceo (v. O. Jahn. *Ber. d. k. sächs. Ges. d. W.* 1848 p. 126). Comparando dunque le due figure dei feriti, che si trovano nei sarcofaghi, dobbiamo spiegare per Anceo non quella figura per lo più accessoria, ma l'altro cacciatore, che s'appoggia sull' asta. S'aggiunge, che Anceo in altri monumenti si vede figurato in simile guisa, così sul rilievo di Milo pubblicato dal Jahn (*Ber. d. k. sächs. Ges. d. W.* 1848 p. 123), ed in un' anfora appula del museo berolinense (Gerhard *apul. Vas.* A 5). Se Anceo qui è imberbe, mentre la figura del ferito nei sarcofaghi si presenta barbata, ciò non è contrario alla mia opinione, trovandosi molti esempj di tali variazioni nelle rappresentanze della stessa persona. Lo stesso Anceo p. e. nei vasi appuli osservasi tanto imberbe (Gerhard *Apul. Vas.* A 4, 5), quanto barbato (l. l. IX). All' incontro il Jahn (Bull. 1846 p. 131) ragionando sul sarcofago Doria (A), spiega per Anceo l'eroe colla *bipennis*, mostrando, che quell' arnese siasi creduto l'arma caratteristica d'Anceo, e che il suo aspetto benissimo convenga colla figura di lui ovvia in un'altra anfora appula del museo berolinense (Gerhard *Apul. Vas.* IX) [2], ragioni d'un' importanza ben evidente. Havvi adunque alcuni sarcofaghi colla caccia calidonia [3],

[1] Eccettuati B. H. Q.

[2] Alla congettura del mio riverito maestro O. Jahn, che spiega per Anceo (*Ber. d. k. sächs. Ges. d. W.* 1848 p. 128) la figura d' un rilievo del palazzo Spada (Braun *zwölf Basreliefs* II), non posso assentire. Le mie ragioni esporrò fra poco in un altro luogo.

[3] A. C. D. E. F (intanto qui manca la figura del ferito essendo posto in suo luogo due figure d'un altro rilievo) P. Q.

in cui due figure si presentano, ciascuna delle quali per diverse ragioni sembra dovere spiegarsi per Anceo. Per ischiarir quella quistione, bisogna ricordarsi, in qual maniera gli artisti dei sarcofaghi componevano i loro rilievi. I lavori comparativi del Welcker e del Jahn hanno mostrato, che copiavano per lo più delle composizioni più antiche. Figure tanto caratteristiche, come p. e. Eneo e quell'eroe colla bipenne, non possono essere inventate nei tempi degli Antonini e meno ancora ne' posteriori: epoca di decadenza delle arti, nella quale è lavorata la più grande parte dei sarcofaghi con rilievi. Spesse volte accadeva, che compilavano le loro figure da diverse opere. Esisteva senza dubbio un' antica composizione rappresentante il principio della caccia, gli eroi attaccanti il cinghiale e fra loro Anceo portante la bipenne, col carattere ora descritto, scena, che si offre sul sarcofago Salernitano (O). Oltracciò esistevano certamente composizioni della caccia in uno stadio più avanzato con Anceo già ferito dal cinghiale. Supponiamo, che gli artisti sui sarcofaghi riunissero quelle due rappresentanze o trasferissero concetti dall'una nell' altra; allora spiegasi, come due figure ben differenti, ciascuna per certe ragioni attribuita ad Anceo, possono presentarsi riunite in un sol sarcofago. Difficile però si è il determinare, se l'artista non conoscesse il significato di queste figure, o se conoscendolo lo trascurasse a bella posta, ambedue le figure convenendo alla sua composizione. Poteva intanto accadere anche ciò, che l'artista, rappresentando per il portatore della bipenne Anceo, volesse esprimere per l'altra figura un altro eroe ferito dal cinghiale. Giacchè Anceo non era il solo, che morì nella caccia, ma rapporta Apollodoro I, 8, che fuori di lui Ileo sia stato ucciso dal cinghiale, ed Ovidio (Met. VIII, 360 sg.), Eupalamo e Pelagon essere

stati atterrati dalla bestia, ammazzati Enesimo ed Eurytion. Molti concetti troviamo nell'arte antica, i quali una volta approvati si usavano dagli artisti in varie guise. Ambedue dunque abbiamo ragione, ed il Jahn spiegando per Anceo il portatore della bipenne, ed io ritenendo per esso il ferito, che s'appoggia sull'asta. Ma bisogna intendersi bene: vale a dire, che questo era l'originario significato di quelle figure, mentre resta incerto, se agli artisti dei sarcofaghi esso fosse noto. Ciò posto, spero, ciascuno mi dispenserà dal ragionare sull'altro ferito, sopra il cui significato, sia originario, sia tralatizio, molto può congetturarsi, ma niente di certo affermarsi.

Passando ormai alla spiegazione dell'altra scena della facciata, vi vediamo espresso il luogo per la figura di un dio locale d'aspetto giovanile, sedente in una rupe, vestito di tunica succinta, che lascia la destra parte del petto ignuda, e tenente nella sinistra un ramo di pino. Come dio etolico porta il cappello usato in quel paese. La figura essendo virile, — ciò, che vieta di spiegarla per la ninfa Calidon —, sembra verisimile esser qui rappresentato il dio d'Aracinto, monte vicino a quella città, la quale spiegazione si raccomanda anche per la rupe, in cui siede la figura. Di sotto vediamo un uomo barbato con aspetto regio, vestito d'una tunica e d'un mantello, che copre la parte inferiore della figura e cade in un gherone dalla spalla sinistra, senza dubbio Eneo, che si trova per lo più in simile guisa raffigurato nei sarcofaghi [1]. Guarda un gio-

[1] Soltanto nel rilievo del museo Chiaramonti pubblicato dal Gerhard (*Arch. Zeit.* 1860, 20) Eneo si scorge loricato nella guisa romana e col paludamento. Nelle rappresentanze di Meleagro morente sul letto e circondato dalla sua famiglia si scorge un uomo con barba lunga, ignudo nella parte superiore del corpo, mentre l'inferiore è co-

vane stante presso di lui e, mentre colla sinistra tiene il mantello, addita colla destra verso una figura verginale armata, che si vede dall' altro lato. Quel giovane che porta una tenia in testa ed una clamide sulla spalla, rassomiglia tanto alla figura di Meleagro, quale si scorge nella scena della caccia, che dobbiamo anche qui riconoscere lo stesso eroe. Tenendo colla sinistra il fusto dell' asta, colla destra toccandone la punta, sta dirimpetto alla vergine, che gli vien mostrata dal padre, pieno di modestia e di venerazione. Quella porta sulla testa un elmo, a' piedi stivaletti, ed è vestita d'una tunica, che le scende incirca fino ai ginocchi, e d'un paludamento tenuto sulla spalla destra da una fibula. Tiene la sinistra al dissotto del paludamento ed appoggia la destra ad un' asta. Sembra, l'artista siasi studiato di dare a questa figura un aspetto, per quanto poteva, degno e nobile. Chiunque vedesse questa figura separata dalla scena, nella quale si trova qui rappresentata, la spiegherebbe per la dea Roma, fino ai tempi d'Adriano raffigurata quasi sempre in simile guisa (Zoega *bassiril.* I p. 149). Ma è chiaro, che questa dea non può presentarsi in una scena del mito calidonio. Bisogna dunque esaminare, se esiste una figura, che solendo essere rappresentata in modo simile a Roma possa essere presente in un sarcofago ornato d'una scena

perta d'un mantello, il quale d'alto affanno oppresso appena si sostiene sul nodoso bastone, la quale figura dal Zoega (bassiril. I p. 222) è stata spiegata per Eneo. Essendo l'aspetto di quella figura ben poco nobile e reale per poter essere Eneo, il Braun (*Ant. Marmo*. p. 21) la spiega con ragione per il pedagogo, il che rende ancora più probabile il bastone nodoso, che stringe nelle mani, attributo usitato dei pedagoghi. Nei rilievi, che rappresentano Meleagro defunto portato dagli amici, il vecchio, che s' inchina sopra il di lui corpo, senza dubbio è il pedagogo dell'eroe. La balia di lui si scorge nel fondo del rilievo del museo Chiaramonti ora menzionato.

di quel mito. Senza dubbio quella figura è la Virtù dea, che fu raffigurata simile a Roma e se ne distingue difficilmente nei monumenti (cf. Visconti *mus. P. Cl.* II p. 30. — Zoega *bassiril.* I p. 142 e 148). Spesso trovasi la Virtù col nome VIRTVS inscritto nelle monete imperiali in modo da poterne riconoscere chiaramente lo sviluppo della sua rappresentanza nei diversi tempi, quistione, che per mancanza delle opere numismatiche necessarie differirò ad un'altra occasione. Basta mettere innanzi agli occhi altrui il disegno del rovescio d'una moneta d'Adriano favoritami dal sig. avvocato Lovatti (Tav. d'agg. AB, 4 = Cohen *méd. imp.* II p. 249, 1155), per mostrare, che la figura del nostro sarcofago è la stessa colla figura, che si scorge in quella moneta distinta per l'iscrizione come Virtù, mettendo il piede sopra un elmo e tenendo il parazonio. Il vestire e gli attributi in ambedue le figure sono gli stessi; eccettochè nella figura del nostro sarcofago manca il parazonio ed il paludamento copre l'anteriore parte del corpo, mentre nella Virtù della moneta pende in dietro. Nemmeno voglio dar l'elenco delle varie rappresentanze della dea, che si trovano nei marmi, contentandomi di mentovar quelle, che ci ajutano nella spiegazione del nostro sarcofago. In molti monumenti la Virtù apparisce come compagna nella caccia d'Ippolito, dove dallo Zoega (bassiril. I p. 237) è stata falsamente spiegata per Diana, da O. Müller (*Hdb.* 412, 2) per Roma [1], con ragione dal Gerhard (*Prodromus* p. 272) per la Virtù. Procede accanto ad Ippolito, vestita d'una tunica succinta, sopra la quale vola alcune volte il paludamento, elmata, con stivaletti nei piedi, e tiene nella

[1] La confutazione di queste opinioni v. presso O. Jahn *Arch. Beitr.* p. 313.

sinistra il parazonio, talora il manico d'uno scudo, mentre colla destra accenna l'oggetto della caccia, ch' è sempre un cinghiale, quasi per incitare l'eroe ad attaccarlo valorosamente. Soltanto in un sarcofago finora non pubblicato del palazzo Gallo mettendo la mano destra sopra il petto d'Ippolito sembra voler ritenerlo dalla sua ardita impresa. Le pubblicazioni di quelli sarcofaghi sono raccolte dal Jahn (*Arch. Beitr.* p. 311 A-F)[1].

[1] In quanto al rilievo murato nella villa Medici (*Beschr. Roms* III, 2 p. 602. - Jahn *Arch. Beitr.* p. 311 H) dopo una esatta considerazione dello stesso originale posso assicurare, che non rappresenta una caccia mitologica, ma una di quel genere, sopra il quale adesso comincierò a ragionare. L'oggetto della caccia d' Ippolito è sempre un cinghiale. Qui si vede piuttosto un lione, il quale rivolta la testa contro il cavalcante, che vibra l' asta contro lui. Ci sono due esempi colla stessa rappresentanza. Posso intanto aggiungere agli esempi menzionati dal Jahn il sarcofago molto interessante posto nel cortile del palazzo Gallo (Via della Croce 78), la cui facciata è ornata di due scene separate da una porta coll'apertura a destra. A destra di essa si scorge la caccia d'Ippolito in presenza della Virtù, che mette la destra sul petto dell'eroe, concetto già sopra menzionato, che si trova in nessuno dei sarcofaghi finora conosciuti. A sinistra si vede una scena tutta nuova: una vergine cacciatrice, colla faretra sulla spalla, che appoggia la sinistra ad un'asta, senza dubbio Diana, mette la mano destra sopra la spalla d'un giovane quasi per ritenerlo dal partire. Quello è vestito da auriga colle coreggie intorno della vita e tiene colla sinistra un'asta ossia uno stimulo, colla destra un oggetto non chiaramente espresso, che ha l'apparenza d' essere un fazzoletto. Presso di lui sta un uomo barbato col petaso sulla testa, vestito dell' ἐξωμίς, che s'appoggia ad un'asta. Dietro si scorge un cavallo, e presso di lui un cane. Quel giovane auriga senza dubbio è Ippolito. Fuori della caccia cioè il piacere ed il valore dell'eroe consisteva principalmente nel maneggiar i cavalli e nel reggere il carro, occupazione finalmente tanto funesta per lui (Euripid. Hippolyt. 111. 1016. 1166. 1399). L'uomo barbato caratterizzato per il suo costume insieme come servo e viaggiatore sembra essere il vecchio (Eur. Hipp. 114) θεράπων ed ὀπαδός d'Ippolito, che nel principio della tragedia Euripidea (88 sq.) ammonisce l'eroe e nel fine riferisce la di lui sventura. Tutta la rappresentanza dunque si spiegherà così: Diana vuole ritenere l'eroe dal viaggio, che, come essa prevede, sarà tanto funesto per lui. La particolare modificazione del mito, che si trova in questa rappresentanza in quanto ai rapporti fra Diana ed

La Virtù si presenta anche nei sarcofaghi, nei quali l'amore alla caccia del defunto non è espresso per una scena mitologica, ma per una caccia, nella quale egli stesso prende parte. Il solo o il principale oggetto della caccia è sempre un lione; la persona del defunto vien rappresentata a cavallo, lanciando l'asta, la Virtù posta dietro di lui collo stesso vestire e spesso anche colla stessa attitudine, colla quale si scorge nella caccia d'Ippolito 1.

Ippolito, qui non posso esporre più ampiamente. Molto strano è il realismo di raffigurare Ippolito nel costume romano circense, cagionato senza dubbio dallo studio dell'artista d'accostarlo il più che possibile anche per l'esteriore aspetto alla persona del giovane Romano deposto in quel sarcofago, il quale per questa maniera è glorificato come giovane valente e nella caccia e nel maneggiar i cavalli.

1 Roma mus. Pioclem. *Beschr. Roms* II, 2 p. 158, 97.
palazzo Mattei. Venuti mon. Matth. III, 40,1.
villa Medici. *Beschr. Roms* III, 2 p. 602 (ci sono due esempi).
giardino Borghese.
villa Panfili-Doria.
Guattani memorie enciclopediche VII p. 12.
mus. capitolino. *Beschr. Roms* III, 1 p. 162, 2 - Righetti descriz. del Campid. I, 131. La Virtù prende colla destra il nastro del parazonio. Nella sinistra teneva un'asta, della quale sono conservate le traccie.
palazzo Giustiniani. Gal. Giustin. II t. 136. La Virtù tiene colla sinistra il parazonio, colla destra un' asta.
palazzo Rospigliosi. *Beschr. Roms* III, 2 p. 399. La Virtù tiene colla sinistra il paludamento. L'attributo della destra, ch'era forse un' asta, è perduto.
Chiusi Gori *inscript. etrusc.* III, 45. Gli attributi sono perduti.
Parigi Clarac. *mus. de sculpt.* II pl. 151 n. 428. Nella sinistra tiene uno scudo ed un' asta, colla destra accenna il lione.

In tutti i rilievi finora menzionati la Virtù procede dietro del cavaliere. Stante dietro di lui è rappresentata nei sarcofaghi seguenti:
Roma pal. Mattei. Bellori *adm.* 24 - Venuti *mon. Matth.* III, 40, 2 - Montfaucon *l'ant. expl.* III, 2 pl. 183. Tiene nella sinistra il parazonio ed il paludamento, nella destra una palma.

Avendo comparato gli analoghi monumenti non bisogna ragionare lungo tempo sopra il significato della scena del nostro sarcofago. Spesse volte gli artisti rappresentando scene mitologiche nei sarcofaghi, tentavano di metterle in un rapporto più stretto colla persona del deposto e così deviavano più o meno dalla forma originaria dei miti. Abbiamo sospettato, che per tale ragione Diana, secondo la tradizione usitata nemica alla famiglia di Eneo, sia stata rappresentata come amica di Meleagro. Così è successo, che anche figure straniere alla mitologia greca sonosi trasferite nelle rappresentanze dei miti greci. Per ciò gli artisti, rappresentando nei sarcofaghi Ippolito nella caccia, per glorificare il sepolto come valente in questo mestiere, esprimevano quella intenzione più chiaramente, aggiungendo la Virtù accompagnatrice dell' eroe, che rimpiazzava la persona di lui. Credevano cioè gli antichi la caccia esser uno dei migliori esercizi dell' uomo per rendere valenti l'animo ed il corpo, e quasi l'ottima informazione per istruirsi in ciascuna virtù. Già Xenofonte loda l'esercizio della caccia a cagione dei *πόνοι, ἐνθυμήματα, ἐπιμέλειαι*, che bisogna subire in essa (*κυνηγετ.* XIII, 13); dice, che gli eroi allevati da Chirone, essendo stati bene istruiti nella caccia, erano diventati tanto celebri (l. l. I, 2 sg. XII,18.), che la caccia era l'ottima preparazione per la guerra (l. l. XII, 1 sq. *Κύρου παιδεία* I,2, 10 sg. cf. Athen. I, 24 c), e la raccommanda a tutti i giovani, scrivendo: *ἐκ τούτων γὰρ γίγνονται τὰ εἰς τὸν πόλεμον ἀγαθοὶ εἴς τε τὰ ἄλλα, ἐξ ὧν ἀνάγκη καλῶς νοεῖν καὶ λέγειν καὶ πράττειν* (*κυνηγ.* II, 1). Così anche

Rheims Montfaucon l. l. III, 2 pl. 183 - Caylus *rec. d'ant.* IV pl. 119. Colla sinistra tiene lo scudo, nella destra secondo il disegno presso Montfaucon qualche cosa ora perduta, forse una palma.

sulle monete imperiali alcune volte la VIRTVS AVGVSTI non è espressa per la figura della dea Virtù, ma per una scena di caccia colla persona dello stesso imperatore. Adriano p. e. era un cacciatore molto rinomato (Spartian. 26. — Dio LXIX,7. — Athen. XV p. 677 e) e ci sono delle monete di lui coll' iscrizione VIRTVTI AVGVSTI, che rappresentano l'imperatore a cavallo vibrante l'asta contro un lione (Eckhel *doctr. num.* VI p. 510. — Cohen *méd. imp.* II p. 249 n. 1158), o coll'epigrafe VIRTVTI AVG e la stessa rappresentanza, ma senza il lione (Cohen II p. 162 n. 517). Così anche la Virtù di Commodo si trova celebrata nelle monete, che rappresentano l'imperatore cacciando un lione. Le rappresentanze adunque del nostro sarcofago si spiegano nella maniera seguente: Nella scena a sinistra Eneo al suo figlio mostra la Virtù e gli raccomanda di seguirne i precetti. In quella a destra Meleagro si presenta obbediente a' suoi precetti, cacciando valorosamente. Per la figura di Meleagro è accennata la persona del deposto, che in tale guisa è glorificato come giovane valoroso. Vediamo perciò, che per la sua rappresentanza il nostro sarcofago s'accosta molto a quelli colla caccia d'Ippolito e colle altre caccie, nelle quali si mostra presente la Virtù. Anche qui il defunto è glorificato come uomo valoroso ed è rappresentata una scena di caccia, nella quale quello mostra la sua *virtus*. La differenza si scorge in questo, che in quelli sarcofaghi l'intenzione dell' artista è espressa per una sola scena, nel nostro più distesamente per due.

Una rappresentanza compagna ci mostra un altro sarcofago capitolino (D) già sopra menzionato. Anche qui nella scena a destra vediamo la caccia calidonia, in quella a sinistra nell' estremità un portatore di reti, a destra di lui la Virtù, Meleagro ed Eneo. In questo

rilievo la dea si presenta di profilo, voltata a destra, vestita come nel nostro sarcofago, fuorchè non porta stivaletti, e il paludamento le cade lungo il dorso, come nella figura della moneta d'Adriano. Dirimpetto di lei sta Meleagro tenendo nella sinistra l'asta ed alzando la destra verso la spalla corrispondente, attitudine somigliante a quella della Pudicizia, ciò che fa sospettarmi essere qui espresso per essa il nobile pudore, che prova l'eroe all' aspetto della dea. Dietro di lui si scorge Eneo tenendo nella sinistra lo scettro e mettendo la mano sulla spalla del figlio, ciò è a dire esortandolo di seguire i precetti della dea. Diana congiunge questa scena colla caccia calidonia nella maniera sopra significata (p. 84).

Ancora più somigliante al nostro sarcofago deve essere stato quello, del quale alcune figure sono murate nella villa Medici (G). E sono la figura di Meleagro, che tiene l'asta e ne tocca la punta, e quella d'Eneo, identiche colle figure corrispondenti del nostro sarcofago. La figura della Virtù è perduta.

Anche nelle scene figurate sul coperchio del nostro sarcofago si continua l'allusione alla caccia. Vi sono rappresentati dei putti combattenti contro alcune bestie di vario genere. Strana al primo aspetto pare la scena raffigurata nell' angolo sinistro, ove si osserva un putto lanciando dalla corda uno strale fornito d'una punta semilunata contro uno struzzo. Intanto sappiamo, che struzzi spesse volte comparivano nelle solenni caccie degli imperatori mostrate al popolo, e vediamo la figura d'uno struzzo anche nel combattimento dei gladiatori contro diverse bestie sul musivo Borghesiano (Henzen, explicatio musivi Burghesiani negli Atti dell' Accad. pontificia d'archeol. vol. XII p. 152 Tav. V). La figura semilunata della punta della saetta, che lancia quel put-

to, si spiega mediante un passo d' Erodiano [1], dove Commodo vien narrato aver mostrato la sua abilità da sagittario troncando per mezzo di strali di questa sorta la testa agli struzzi correnti. Il putto del nostro sarcofago si scorge occupato dal medesimo esercizio.

Nel fianco sinistro (tav. d'agg. AB,2) vediamo dei servi portanti delle reti da caccia e nelle mani gli appoggi di quelle (le σχαλίδες : Xen. κυνηγ. II, 8 sg. Pollux V, 19, 31 sg.), rappresentanza, che si trova ripetuta con poche modificazioni sul sarcofago fiorentino (P) ed in un frammento murato in un colombario della villa Doria-Panfili. Un portatore di reti si scorge in ciascun fianco del sarcofago Salernitano (O).

Sul destro fianco (tav. d'agg. AB, 3) si vede Atalante sedente e dirimpetto ad essa Meleagro in piedi parlante colla vergine, rivelandole forse l'amore che nutre verso di lei.

II. *L'ultima lotta di Meleagro*.

La caccia del cinghiale è il principio del mito calidonio in tutte le poesie e narrazioni, che n'esistevano nell' antichità. Sopra i fatti, che seguivano la caccia, v'erano due versioni principali, e di quelle molte modificazioni, che non esporrò qui tutte. La più antica narrazione si trova nell' Iliade IX, 529 sg. A motivo della pelle del cinghiale fra gli Etoli ed i Cureti nasce discordia e guerra. Meleagro uccide nella lotta uno dei figli di Testio, fratelli della sua madre Altea. Quella

[1] I, 15 : λαβὼν οὖν ποτὲ βέλη, ὧν αἱ ἀκμαὶ ἦσαν μηνοειδεῖς, ταῖς Μαυρουσίαις στρουθοῖς ὀξύτατα φερομέναις καὶ ποδῶν τάχει καὶ κολπώσει πτερῶν ἐπαφιεὶς τὰ βέλη κατ' ἄκρου τοῦ τραχήλου ἐκαρατόμει, ὡς τῶν κεφαλῶν ἀφῃρημένας ὁρμῇ τοῦ βέλους ἔτι περιθεῖν αὐτὰς ὡς μηδὲν παθούσας.

adiratane lo maledice, e Meleagro s'astiene dal combattimento. Mancando agli Etoli il più valoroso guerriero, i Cureti, divenuti più potenti di essi, molestano Calidon la loro città. Dopo di che tutti gli anziani del popolo, i sacerdoti, i parenti più stretti, supplicano Meleagro di ritornare a loro ajuto nella guerra: ma inutilmente. Soltanto quando i nemici hanno montato le mura della città e gettano fuoco nelle case, Meleagro commosso dalle preghiere della sua moglie Cleopatra esce dalla stanza, salva la patria e muore nella battaglia vittorioso. Conosceva cioè anche Omero questa sorte dell'eroe, sebbene Fenice per riguardo d'Achille l'accenni solamente nei versi (597 sg.):

ὣς ὁ μὲν Αἰτωλοῖσιν ἀπήμυνεν κακὸν ἦμαρ
εἴξας ᾧ θυμῷ. τῷ δ' οὐκέτι δῶρα τέλεσσαν
πολλά τε καὶ χαρίεντα, κακὸν δ' ἤμυνε καὶ αὔτως (cf. 571 sg.)

Anche le Ἠοῖαι e la Μινυάς narravano la guerra fra i Cureti ed i Calidoni e che Meleagro fu ucciso da Apolline, il quale ajutava i Cureti (Pausan. X, 31,2). Sofocle nel Meleagro suo sembra con alcune modificazioni aver seguito la narrazione omerica (cf. Preller *griech. Myth.* II p. 205. *Anm.* - Kekule *de fab. Meleagrea* p. 16 sg.). La guerra fra i Cureti ed i Calidoni è originariamente propria soltanto all'antica forma del mito. Giacchè nella versione più recente, che sembra essere divulgata principalmente per la tragedia d'Euripide, la discordia, la quale nasce a cagione della pelle del cinghiale, non si leva fra due popoli, ma è una controversia privata, cagionata dalla preferenza che Meleagro accorda alla sua diletta Atalante. L'eroe dona a lei la pelle del cinghiale. I figli di Testio la tolgono con violenza alla vergine; Meleagro gli ammazza, mentre egli stesso muore, avendo la sua madre, adirata della morte dei fratelli, abbruciato il tizzo, dal quale

dipendea la vita dell' eroe. A bella posta io non ho detto niente sopra le Πλευρώνιαι, tragedia di Frinico, perchè troppo poco ne conosciamo per affermarne qualche cosa di certo. Alcune narrazioni posteriori del mito riuniscono in se degli elementi dell'antica e della recente versione. Così Nicandro negli ἑτεροιούμενα (Antonin. Lib. I, 2) poetizzava, Meleagro nella rissa sopra il capo e la pelle del cinghiale aver ammazzato i figli di Testio, ed essersi poi alzata la guerra fra i Cureti ed i Calidoni, nella quale egli morì. Lo scoliasta dell' Iliade IX, 534 scrive, che ucciso il cinghiale, Meleagro ne diede il capo e la pelle ad Atalante, e che li zii adiratine insidiavano la vita dell'eroe; Meleagro essendosene accorto, avea ucciso alcuni di loro, cacciato gli altri, e per questa ragione i Pleuroni aver cominciato la guerra contro i Calidoni.

Esaminando i sarcofaghi per vedere, quale versione del mito qui sia stata rappresentata, è certo, che appartengono alla posteriore quelli rilievi, nei quali si vede Meleagro sul letto, appena defunto e circondato dalla famiglia disperata [1]. L'eroe moribondo sul letto nella casa sua mostra di non esser caduto nella battaglia. Rappresentano dunque questi rilievi la versione più recente, secondo la quale Meleagro, abbruciato il tizzo, langue da lenta consunzione, e che non conosce per conseguenza la sua morte nella guerra fra i Cureti ed i Calidoni. Oltracciò vi sono rappresentanze, che fanno vedere il corpo di Meleagro portato nelle mani dei suoi amici, e nelle composizioni di questo genere più distese ricevuto dalla famiglia sua e seguito d' una grande comitiva. Per combinare questo concetto colla versione recente bisognerebbe figurarsi

1 Clarac II, 201,208.209. - mus. cap. IIII, 35.-Bartoli adm. 77. - Zoega bassir. I, 46.

lo sviluppo degli avvenimenti nella guisa seguente: Ucciso il cinghiale comincia la rissa sopra la pelle e Meleagro ammazza i figli di Testio. Altea avendo sentito la morte dei fratelli, mentre l'eroe è ancora fuori di casa, abbrucia il tizzo; muore quello prima di ritornare a casa e vi vien riportato nella maniera adesso indicata. Così è raffigurata la successione degli avvenimenti dall' artista del sarcofago Doria (A). Rappresentava cioè sul destro fianco la rissa, che sorge fra Meleagro ed i zii per la pelle del cinghiale, mentre sul coperchio, ove si scorge il gruppo di Meleagro portato dai compagni, caratterizzava chiaramente la loro schiera come ritornante dalla caccia, raffigurando essi in costume da caccia ed aggiungendo loro i Dioscuri, eroi riferiti già in tempo antico fra i cacciatori calidoni [1], ma non menzionati nella narrazione della guerra propria all'antica versione del mito. Così anche sul rilievo d'Arezzo (Gori *inscript. Etrusc.* III,44), che rappresenta lo stesso oggetto, si scorge un Dioscuro, mentre l'altro ora è perduto. Sul coperchio del sarcofago Barberini (Bartoli admirand. 69-70) viene pur chiaramente espresso, che l'eroe defunto vien portato dai compagni ritornanti dalla caccia, indicati così per i loro vestimenti, per un giovane che guida una coppia di cani, e per un cavallo portante le σχαλίδες e le reti. Secondo questi concetti dunque Meleagro avendo dopo la caccia ammazzato li zii, abbruciato dalla madre il tizzo, muore d'interna consunzione, non ucciso nella battaglia. All' incontro v'è un sarcofago pubblicato dal Winckelmann mon. ined.

[1] Si presentano già nei vasi con figure nere, che rappresentano quella caccia. V. la tazza di Glaukytes ed Archikles Gerhard *aus. Vsb.* 235.- Ann. dell'Instit. IV, 59.-il vaso di Clitia ed Ergotimo Mon. dell' Inst. IIII 54 -57. - Castore solo con ascritto nome è rappresentato in un vaso del museo berolinense (Gerhard *etr. u. kamp. Vas.* X).

II, 88, la cui facciata certamente rappresenta l'antica forma del mito, sulla sinistra parte cioè Meleagro che esce di casa combattendo contro i Cureti; sulla destra il gruppo dell'eroe defunto portato dagli amici. Sussistendo naturalmente uno stretto rapporto fra quelle due scene s'intende, che nella destra è raffigurata l'azione che fa seguito a quella della sinistra, che qui dunque il gruppo esprime Meleagro portato fuori della battaglia. Vediamo perciò, che in differenti sarcofaghi per lo stesso gruppo più o meno modificato vien raffigurato Meleagro e riportato dagli amici ritornanti dalla caccia calamitosa ed « *inter manus ablatus* » ucciso nella battaglia, s'esprime cioè per mezzo d'un sol gruppo un motivo della recente ed un motivo dell' antica versione del mito. Intanto non si può negare, che anche in quelle tre sculture sopra menzionate ed in alcune altre poste originariamente sui fianchi dei sarcófaghi [1] vi sono alcune traccie, che sembrano mostrare

[1] Mus. cap. IIII, 39. - Mon. Matth. III, 44. - cf. il rilievo presso Gerhard *arch. Zeit.* 1850,20, che ornava senza dubbio originariamente la facciata d'un sarcofago. Il rilievo pubblicato nel museo capitolino IV, 40 sembra esser il coperchio d'un sarcofago. Se dal Foggini p. 223 sia stato riferito con ragione al mito calidonio, non arrischio nè d' assicurarlo nè di negarlo, essendo la testa del defunto, che vien portato verso il rogo, barbata. È vero che Meleagro da Polignoto nella lesche dei Cnidij a Delfo era stato dipinto barbato (Pausan. X, 31,1) e così si trova rappresentato eziandio nei vasi dipinti con figure nere di fabbrica greca, nei quali i nomi dei cacciatori sono ascritti (v. not. 17) eccettuato il vaso pubblicato dal Maisonneuve *introd.* 61 (Kekule l. l. p. 36). Dal gran numero però di tutti gli altri monumenti si deve conchiudere che nei posteriori tempi l'eroe sempre fu raffigurato imberbe. Prima di pronunziare un giudizio sopra quella rappresentanza, sarà necessario di esaminare esattamente il rilievo stesso per vedere se tutto vi è genuino ovvero se ci sono de' ristauri, esame di molta difficoltà, che io non ho potuto fare finora essendo il rilievo murato in un' altezza considerevole e tutto coperto di colore riportato. Il gruppo del defunto e dei suoi portatori, come si vede disegnato nel

originariamente quella composizione avere rappresentato Meleagro portato fuori dalla battaglia. Non fonderò nessuna conchiusione su di ciò, che quella maniera di portare il corpo, il φοράδην [illegible], φοράδην κομίζειν, equivalente all'espressione latina « *inter manus ablatus* » è il modo usato nei guerrieri caduti nella battaglia, nemmeno su ciò, che in alcuni di questi rilievi uno degli amici, che portano il corpo dell'eroe, si presenta in piena armatura, e che si scorge in un rilievo del museo Capitolino (IV, 39) sotto il corpo di Meleagro uno scudo sia di lui stesso ossia d'uno dei portatori, potendo alcuno con ragione contrappormi l'avere gli artisti antichi trattato quei concetti accessorj con piena libertà. Intanto è molto importante, che in alcune di quelle rappresentanze l'eroe è accompagnato dal suo carro da guerra, cosa strana se vien portato defonto dopo la caccia. S'aggiunge, che tutti questi concetti, dai quali abbiamo conchiuso, che gli artisti di quelli sarcofaghi volevano rappresentare l'eroe morto dopo la caccia, possono rimuoversi dall'insieme della composizione senza che questa ne soffra alcun danno. Riguardando prima il coperchio del sarcofago Doria (A), vediamo il gruppo, che contiene il corpo di Meleagro portato dagli amici, il carro da guerra ed il disperato padre essere una composizione benissimo connessa. Al contrario la figura del giovane posta dietro del re si presenta senza nessun rapporto coll'azione, che si passa innanzi a lui, ed interrompe in maniera molto spiacevole la composizione continuata nelle figure delle sorelle, le quali corrono piene di dolore incontro al fratello defunto. I Dioscuri, della cui presenza si con-

museo capitolino, corrisponde in particolare maniera col gruppo d'Ettore, che vien portato alla sua famiglia, in un sarcofago parigino (Clarac II, [illegible]).

chiude, che i compagni di Meleagro rivengono dalla caccia, scorgonsi dietro delle sorelle trattenentisi con viva gesticolazione senza nessun rapporto colla scena, che si passa dietro di loro, e possono togliersi senza alterare in nessuna parte il significato e l'armonia della composizione principale. Nel coperchio del sarcofago Barberini sono rappresentate due scene, a destra l'abbruciamento del corpo di Meleagro ed il suicidio della sua madre, a sinistra il defunto eroe, che vien riportato alla propria famiglia. In questa scena si nota come centro il gruppo di Meleagro portato dagli amici; ai lati dietro s'aggruppano a sinistra la comitiva, a destra la sua famiglia. Quel cavallo colle σχαλίδες e le reti, che principalmente serve a rannodare questa rappresentanza colla recente forma del mito, manca nelle altre rappresentanze di questo genere, nè ha nessun rapporto colle figure poste avanti o dietro di lui ed altera finalmente l'armonia della composizione, rendendo la serie delle figure, che si scorgono a sinistra del gruppo centrale, molto più lunga, che quella, che si vede a destra. Arroge che quel cavallo ha la chioma lunga al modo romano, mentre i cavalli della biga la mostrano tagliata al modo greco, ciò che fa sospettarmi essere stato questo concetto da un artista romano trasferito nella composizione greca copiata da lui. Trasferite una volta in quella composizione tutte quelle figure, per avvicinarla alla recente versione del mito, non era difficile di cangiare ancora alcuni dettagli come vesti ed armi, aggiungere alcuni cani da caccia ecc. Sembra dunque verisimile, che tutti i concetti, i quali rapportano quella rappresentanza alla recente forma del mito, vi si sian trasferiti dagli artisti posteriori e che nell'antico originale copiato da essi sia stato rappresentato Meleagro defunto portato fuori dalla battaglia, un motivo dunque dell'antica forma del mito.

Finora un sol sarcofago si è pubblicato, sul quale a bella posta dall'artista è seguita l'antica forma del mito, dico il sarcofago pubblicato dal Winckelmann mon. ined. II 88, ripetuto dal Millin *gal. myth.* II, 104, 414 [1]. Spetta, al mio parere, a questa versione anche il rilievo che pubblichiamo sulla tav. d'agg. AB, 5, senza dubbio originariamente appartenente al coperchio d' un sarcofago ; ed ora murato nella loggia scoperta del Museo Vaticano. Vi vediamo nel fondo una porta aperta ed il tetto d'una casa, che s' innalza sopra alcune colonne. Quattro guerrieri, due de' quali portano nelle mani delle torcie, vengono dal sinistro lato per accendere la casa. Una figura verginale in corto abito, con stivali da cacciatrice e con stefane sulla testa esce dalla porta incontro ad essi e tenendo nella sinistra l'asta stende la destra come per ritenerli dalla loro impresa. Un altro guerriero sta avanti alla porta per difenderla contro gli attacchi dei nemici, che sono venuti dall'altro lato. È armato d'elmo, di scudo e di spada e teneva originariamente nella destra, ora perduta, l'asta, l'orme della quale ancora gli si scorgono sul petto. Mette il piede sinistro sul corpo d'un giovane, che sembra già essere caduto per la sua mano, mentre un altro con una face nella destra sta cadendo colpito dell'asta. Credo perciò nella figura del guerriero posto avanti la porta essere rappresentato Meleagro uscendo dalla casa sua e combattendo contro i Cureti, che vengono per accendere la città [2]. La figura

[1] Il rilievo dal Winckelmann mon. ined. II, 87 riferito all'antica forma del mito con ragione dal Visconti mus. Pcl. V, p. 116 è spiegato per Achille fra le figlie di Licomede (cf. Welcker *Zeitschrift* p. 627. - Raoul-Rochette *mon. inéd.* p. 71 Xb).

[2] cf. Iliad. IX, 587: ἀλλ' οὐδ' ὧς τοῦ θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθον, πρίν γ' ὅτε δὴ θάλαμος πύκ' ἐβάλλετο, τοὶ δ' ἐπὶ πύργων βαῖνον Κουρῆτες καὶ ἐνέπρηθον μέγα ἄστυ.

verginale credo essere Diana, la cui presenza si spiega da ciò, che abbiamo detto nella prima parte del nostro articolo, che cioè Meleagro nella scena della caccia venne rappresentato per favorito di questa dea. Lo stesso concetto dunque venne poi trasferito anche sulle rappresentanze del combattimento di questo eroe contro i Cureti. Come Diana ajuta Meleagro nella caccia calidonia, così qui si presenta per allontanare il pericolo che lo minaccia dalla lotta contro i Cureti. Alcuno potrebbe forse sospettare, che Atalanta, la quale non sembra essere stata menzionata nella narrazione della guerra fra i Cureti ed i Calidoni, quivi sia stata trasferita ed espressa per quella figura verginale; ma la stefane sulla testa, che benissimo conviene a Diana, contraddice a questa opinione, come anche l'attitudine della figura la quale non combatte contro i Cureti, ma sembra voler comporre amichevolmente i litigi. Senza dubbio la selvatica vergine arcadica non sarebbe rappresentata dall'artista in tale azione, ma piuttosto combattente valorosamente contro i nemici del suo amante.

Essendo verisimile, che tutto il sarcofago, al quale originariamente apparteneva il nostro frammento, era ornato di scene del mito calidonio, possiamo supporre che presso la scena conservata, sulla parte del coperchio ora perduta, era rappresentato, come sulla facciata del sarcofago pubblicato dal Winckelmann, Meleagro defunto portato fuori della battaglia, e sulla facciata forse la più usata di quelle rappresentanze e quasi il principio del mito, la caccia calidonia.

WOLFGANG HELBIG.

PROGNE E FILOMELA.

(*Tav. d'agg. C.*)

Il mito di Tereo, Progne e Filomela, benchè fosse notissimo tra i Greci e i Romani, pare tuttavia, che non sia stato spesse volte trattato dalle mani degli artisti, essendo assai breve il numero dei monumenti, che vi si riferiscono. Prima di occuparcene, gioverà di raccontare con poche parole i tratti generali di essa favola. Pandione, re d'Atene, dà Progne sua figlia per moglie al tracio re Tereo. Progne dopo alcuni anni desiderando riveder la sua sorella Filomela prega il marito di condurla a lei. Il re dei Traci eseguendo la domanda vien preso d'amore ardentissimo per la cognata, ne abusa con forza ed alle minaccie di lei di far palese il delitto, le strappa la lingua e l'imprigiona. Ma riesce per mezzo d'un tessuto all'infortunata donna di avvertire la sorella e d'essere liberata. Quindi le due donne per vendicarsi uccidono Itys, figliuolo di Tereo e Progne, e fattolo a brani ne fanno cuocere le carni e ne danno a mangiare al padre, che non ne sospetta niente. Dopo l'orrenda cena il re avvertito del fatto vuol uccider le donne, ma gli dei impediscono ulteriori empietà, trasformando tutti in uccelli [1].

Se ora cerchiamo delle rappresentazioni di questo mito nel ricco tesoro dei monumenti già pubblicati, troviamo una sola pittura d'un vaso ruvese, la cui relazione è certa per iscrizioni. Essa è stata pubblicata dal Roulez (*Nouv. ann. de l'instit. arch.* pl. XXI)

[1] Sulle molte variazioni nella tradizione della favola hanno scritto: Schwenck in *Welcker's Rhein. Mus.* 1839 p. 558, Roulez *nouv. ann. de l'inst. arch.* II. p. 261, Welcker *griech. Tragoedien* p. 374. Mi rincresce di non aver veduto la novissima dissertazione di Rossignol *fragments des choliambogr.* p. 50.

e spiegata dallo stesso dotto (ibid. t. II. 1838 p. 261), poi dal Minervini (Bull. nap. anno II p. 12), dall'Avellino (ibid. p. 15) ed in fine dal Welcker (ibid. p. 81; *Alte Denkm. III* p. 365). Secondo la giusta e sottile opinione del Welcker è rappresentato il ritorno di Tereo colla cognata; nella parte superiore del quadro vediamo il re (ΤΗΡΕΥΣ) a cavallo con due seguaci nel momento, in cui Apate (ΑΠΑΤΑ) gli toglie l'uso della ragione di modo che la passione dell'amore lo trasporta fin alla demenza; nella parte inferiore Filomela (ΦΙΛΟΜΗΛΑ) ed una compagna in sulle bighe. Essendo chiaro tutto il resto in questa pittura, soltanto l'oggetto nella mano di Tereo abbisogna di una dilucidazione alquanto distesa. Perchè l'Avellino non consentendo col Roulez, che l'aveva giustamente spiegato per due giavellotti, credeva, che fosse un pajo di cesoje, e che queste cesoje servissero nel vaso a determinare la scelleratezza, che egli si appressava a commettere col recider la lingua alla cognata; per confermare l'opinione sua il dotto Napoletano aggiunse accurati disegni della figura di Tereo e delle cesoje antiche del museo Borbonico (Bull. nap. II tav. 1). Ma nè questi nè le sue parole, benchè siano comprovate dal Welcker e dal Cavedoni (Bull. nap. III p. 59) possono persuaderci. È vero, che la forma delle aste e la maniera, nella quale sono impugnate, non è la solita, ma nemmeno ella sarebbe adattata e caratteristica per un pajo di cesoje. Ognuno ne converrà comparandole colle cesoje conservateci, nè l'Avellino stesso lo nega. Dice egli, « parci evidente » che le cesoje espresse nel vaso componeansi di quattro non di due lamine, come sono quelle del museo ». Ma supponendo questo, avremo in vece delle cesoje un istrumento affatto nuovo, la cui costruzione peraltro ci resta inin-

telligibile. Nemmeno l'oggetto è tenuto per le dita, come si tengono le cesoje, perchè il secondo ed il terzo dito del re sono messi tra le lamine, di modo che non tutte e quattro le dita, ma soltanto le due ultime, che sono le più deboli, devono fare la compressione incontro al pollice [1]. E però era certamente bisogno, che l'artista facesse, quanto poteva, per facilitare agli spettatori di riconoscere una prolessi così ardita. — La più gran parte degli autori non dicono appunto, quale sia stato l'istrumento, con cui Tereo fece l'oltraggio. Il solo Ovidio ne parla, Metam. VI, 556:

Luctantique loqui compressam forcipe linguam
Abstulit ense fero.

Ma qui lo stesso Avellino giustamente ci ammonisce che non dobbiamo riconoscere un pajo di cesoje nel *forceps* mentovato dal poeta, perchè quelle avrebbero resa inutile la spada. Egli crede però di aver trovato un sostegno dell'opinione sua nella 12 ode anacreontica, dove il poeta minaccia una rondine:

τὰ ταρσά σευ τὰ κοῦρα
θέλεις λαβὼν ψαλίξω;
ἢ μᾶλλον ἔνδοθέν σευ
τὴν γλῶσσαν, ὡς ὁ Τηρεὺς
ἐκεῖνος, ἐκθερίξω;

In questi versi potrebbe, dice Avellino, all' ἐκθερίξω cre-

[1] Non ho trovato cesoje sui monumenti dell'arte, fuorchè in una pittura pompejana (Museo Borbon. IX, 47 - Gerhard *antike Bildw.* tav. LXII, 2). L'oggetto che si trova nella mano d'Apolline in una pittura vasculare (Annali 1847 tav. d'agg. X) spiegato dal de Witte per un pajo di cesoje, vien meglio dichiarato da C. Boetticher (*Arch. Zeit.* 1860 p. 62) per foglie d'alloro. Anche l' istromento, che si vede nella mano d'una Moera (Welcker *Zeitschr. f. a. K.* tav. III, 10-Müller *Denkm.* II tav. LXXIII n. 922) non rappresenta delle cesoje, ma delle sorti (v. Braun nel Bullet. 1849 p. 100).

dersi inteso ψαλῖσι, già contenuto ed annunziato nel precedente ψαλίξω. Ma poichè ἐκθερίζειν vuol dire *emetere*, mietere, e al segar le biade non si fa uso delle cesoje, non possiamo acconsentire ad un tal supplire, anzi anche l'editore delle odi, Fischer, è d'avviso che tutte e due le parole sieno da interpretarsi nel senso più generico di tagliare [1]. Il pittore del quadro per negligenza avrà dimenticato di prolungar le aste dei giavellotti al di là del dorso di Tereo; come ha fatto anche altri sbagli, rappresentando il re in una posizione forzata ed incommoda e colle braccia incrociate, scambiando inoltre le mani del suo secondo seguace. Queste osservazioni fatte dall'Avellino in faccia del vaso ci sono di un gran pregio, ma non consentiremo col dotto Napoletano nella supposizione che sul quadro, il quale serviva di originale al nostro, il braccio sinistro e non il destro del re sia stato alzato. Il sinistro cioè, il quale tiene le briglie del cavallo, non può fare un gesto. Le arme sogliono tenersi nella destra dai cavalieri; qui però ciò non poteva farsi, imperciocchè il gesto vi sarebbe venuto meno chiaro. Dunque non volendo rappresentare un re senz'armi, l'artista gli diede i giavellotti nella sinistra (come vediamo p. e. nel disegno d' uno dei Dioscuri sur un altro vaso ruvese Bull. nap. N. S. V, tav. 1), e fece tenerli quanto po-

[1] La stessa parola θερίζειν vien anche altre volte detta del fatto di Tereo senza che si faccia menzione delle cesoje, v. Agathias epigr. XII, 5. Tzetzes chiliad. VI v. 468. I. Tzetzes ad Hesiod. oper. lib. II, 186. Altri passi, dove si legge un termine più generico, sono già citati dall' Avellino; mi sia lecito d'aggiugnervi i seguenti: Nicet. Eug. VI, 653 ἐξέκοψα τὴν γλῶτταν. Achill. Tat. V, 3, 4 τῆς γλώττης τὴν τομήν. Ibid. 4, 4 Κείρει τῆς φωνῆς τὸ ἄνθος. Zenob. III, 14 ἀπέτεμεν. Liban. IV p. 1103 Reiske ἀποτεμών. Eudocia Ion. p. 327 γλωττοτομεῖ. Himer. orat. XXIV, 5 ἀφαιρεῖ. Schol. Soph. El. 149 ἀπέκοψεν. Pompon. ad Verg. Ecl. VI, 79 amputavit. Lactant. arg. Ov. Metam. VI, 7 truncavit.

teva indietro, affinchè nessuno credesse minacciata dalle arme la donna, che sta avanti al re. Abbiamo creduto di dover fare tutte queste osservazioni, perchè si trattava d'una supposta prolessi, e prescindendo dalla quistione, se in altri monumenti una prolessi sia d'ammettersi o no, ci basterà d'aver provato, che nel nostro quadro un tal concetto non si può riconoscere.

Alcune altre pitture vasculari al parer mio si sono volute riferir al mito di Tereo senza buone ragioni. Il Dati (Illustr. di un vaso greco-siculo. Palermo 1823) e l' Inghirami (vasi fittili t. III tav. 255 e 256 - Gerhard *ant. Bildw.* tav. 59) hanno voluto ravvisare sul notissimo cratere conservato a Palermo il momento, nel quale l' infortunata Filomela vien liberata dalla sorella. Ma benchè il nome di Filomela sia difeso per un' iscrizione, non si può pensare al mito attico, e quanti dotti archeologhi (Gerhard l. l. Welcker *alte Denkm.* II p. 65. Preller *gr. Mythol.* II p. 142,3. Helbig Ann. 1862 p. 259) hanno di poi parlato di questa rappresentazione, tutti sono tacitamente d'accordo, che non sono da seguir le traccie indicate per quel nome. E siccome in un altro luogo proporrò al giudizio dei dotti un mio tentativo di spiegare l' oggetto del quadro così difficile come bello, così qui posso pretermetterlo.

Tereo e Progne è indicato come soggetto di una pittura vasculare, n. 392 del rapporto volcente, ma questa denominazione non era data che per uno sbaglio, come dice il Gerhard *Auserl. Vas.* III p. 126, 1. Il duca di Luynes ha creduto, che la persecuzione di Progne per Tereo sia rappresentata sur un' anfora di Nola (*descr. de quelq. vases peints* pl. 40). Ma non possiamo vederla nel gruppo d' un giovane corrente dietro ad una donna e minacciantela con una pietra

ed una lancia; imperciocchè non vi è niente, che sia caratteristico per quella situazione mitica, manca Filomela, manca ogni indizio della cena, l'abito del giovane, comechè sia tracio, non conviene alla situazione, nè l'arme nelle sue mani sono quelle mentovate dagli autori [1].

Infine la congettura del Minervini, che nella pittura d' un' idria di Nola (Bull. nap. II p. 14) voleva riconoscere Progne perseguitata dal figliuolo Itys, è già stata emendata dal Welcker (Bull. nap. II p. 81. *Alte Denkm.* III p. 366) e dal Cavedoni (Bull. nap. III p. 63).

Mentre così resta ristrettissimo il numero dei monumenti a noi conservati, gli autori antichi fanno menzione d'alcune altre rappresentazioni. Pausania (I, 24,3) ha veduto un'opera dell'arte statuaria riferibile al nostro mito, collocata sulla acropoli della patria delle donne e consacrata da Alkamenes (vd. il Brunn *Gesch. d. griech. Künstler* I p. 237). Per disgrazia non ne sappiamo altro se non che Progne era quivi esibita meditante la morte del figliuolo. Leggiamo anche di un'altra opera statuaria, che esisteva ad Hieropolis nel cortile del gran tempio, ma bisogna dire, che le poche parole di Luciano (de dea syr. 40) εἶδον καὶ Φιλομήλην καὶ Πρόκνην ἔτι γυναῖκας, καὶ αὐτὸν Τηρέα ὄρνιθα non ci danno in nessun modo un' idea chiara della rappresentazione.

Meglio siamo informati di un quadro, nel quale erano dipinte tre scene della favola di Tereo. Achille Tazio (V, 3, 4) ce ne dà la descrizione; γραφὴν ὁρῶ κειμένην . . . Φιλομήλας εἶπε φθορὰν καὶ τὴν βίαν Τηρέως

[1] Presso Apollodoro III, 14, 8 Tereo insegue le donne con una scure, presso Ovidio metam. VI, 666 ed Achille Tazio V, 3, 8 con una spada.

καὶ τῆς γλώττης τὴν τομήν. Ἦν δὲ ὁλόκληρον τὸ διήγημα τοῦ δράματος, ὁ πέπλος, ὁ Τηρεύς, ἡ τράπεζα. Τὸν πέπλον ἡπλωμένον εἱστήκει κρατοῦσα θεράπαινα. Φιλομήλα παρειστήκει καὶ ἐπετίθει τῷ πέπλῳ τὸν δάκτυλον καὶ ἐδείκνυ τῶν ὑφασμάτων τὰς γραφάς· ἡ Πρόκνη πρὸς τὴν δεῖξιν ἐνενεύκει καὶ δριμὺ ἔβλεπε καὶ ὠργίζετο. Θρᾷξ ὁ Τηρεὺς ἐνύφαντο Φιλομήλᾳ παλαίων πάλην ἀφροδίσιον. Ἐσπάρακτο τὰς κόμας ἡ γυνή, τὸ ζῶμα ἐλέλυτο, τὸν χιτῶνα κατέρρηκτο, ἡμίγυμνος τὸ στέρνον ἦν, τὴν δεξιὰν ἐπὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς ἤρειδε τοῦ Τηρέως, τῇ λαιᾷ τὰ διερρωγότα τοῦ χιτῶνος ἐπὶ τοὺς μαστοὺς εἷλκεν. Ἐν ἀγκάλαις εἶχε τὴν Φιλομήλαν ὁ Τηρεύς, ἕλκων πρὸς ἑαυτὸν ὡς ἐνῆν τὸ σῶμα καὶ σφίγγων ἐν χρῷ τὴν συμπλοκήν. Ὧδε μὲν τὴν τοῦ πέπλου γραφὴν ὕφηνεν ὁ ζωγράφος· τὸ δὲ λοιπὸν τῆς εἰκόνος· αἱ γυναῖκες ἐν κανῷ τὰ λείψανα τοῦ δείπνου τῷ Τηρεῖ δεικνύουσι, κεφαλὴν παιδίου καὶ χεῖρας, γελῶσι δὲ ἅμα καὶ φοβοῦνται. Ἀναπηδῶν ἐκ τῆς κλίνης ὁ Τηρεὺς ἐγέγραπτο καὶ ἕλκων τὸ ξίφος ἐπὶ τὰς γυναῖκας. τὸ σκέλος ἤρειδεν ἐπὶ τὴν τράπεζαν. ἡ δὲ οὔτε ἕστηκεν οὔτε πέπτωκεν, ἀλλ' ἐδείκνυ ῥοπὴν μέλλοντος πτώματος.

Prima di parlar di questo quadro bisogna assicurarci, che in verità una volta esisteva, giacchè negli ultimi tempi è stata negata l'esistenza tanto di questo quanto di due altri dipinti descritti dallo stesso autore (Ach. Tat. I, 1 e III, 6) [1]. Essendo cioè tutti e tre strettissimamente connessi coll'azione del romanzo, cioè colle avventure amorose di Clitofonte e Leucippe, si è creduto che ivi non venissero descritte pitture vere,

[1] Il Welcker nell'introd. in Philostr. p. LXII ha negato soltanto la realtà della pittura colle scene del mito di Tereo, ma nell'edizione dell'*Handbuch der Archaeologie von K. O. Müller* § 351 n. 4 crede che sia finta anche la pittura di Europa (Ach. Tat. I, 1), alla terza non dà però questa nota; vd. ibid. § 396, 2 e § 414,3. Il Fedde (Dissert. de Perseo et Andromeda Berolin. 1860 p. 45) le crede tutte imaginarie.

ma che fossero finte dalla fantasia del romanziere. Che quel rapporto coll' azione veramente esista, nessuno vorrà negarlo. La descrizione della prima pittura, che offre il ratto di Europa, prepara l'animo del lettore alle vicende delle due vergini, che sono anch'esse rapite su per il mare, e le due altre pitture, l'una mentovata di sopra, l'altra un doppio quadro rappresentante Andromeda liberata per Perseo e Prometeo salvato per Ercole, sono frapposte dal poeta per dar agli amanti delle indicazioni sull'avvenire. Ma tutti saranno d'accordo, che un tal intento non esclude, aver il poeta potuto descrivere pitture veramente esistenti; e non si deve credere finto tutto ciò che è scritto da un romanziere; il carattere di questo genere di letteratura ci obbligherà anzi d'istituir un esame più accurato.

Che il primo quadro (mi sia permesso di parlar di tutti e tre) non era una finzione, vien dimostrato dal fatto, che appunto per cagione di esso quadro il discorso, nel quale tutto il romanzo è raccontato, ha luogo a Sidone. Imperciocchè questa città del resto non sta congiunta col romanzo, essendo la scena a Tiro. Ora se Achille Tazio avesse finto la pittura, niente l'avrebbe impedito di trasferirla a Tiro, la quale città non meno che Sidone fu creduta dagli antichi la scena dei miti della famiglia d'Agenore; così l'autore avrebbe anzi messo il romanzo ed il racconto in una connessione più stretta. Anche un' altra cosa per sè non di gran momento ci conferma, che Achille Tazio veramente aveva sott'occhio un quadro. Descrive egli (II, 15,3) in un altro luogo del romanzo un toro egiziaco e aggiunge, per lodare la bellezza di questo animale, che, se sia vero il mito d'Europa, Giove si sarà mutato in un toro egiziaco. Dunque se la pittura non fosse

creata che dalla fantasia del poeta, aspetteremmo, che si trovasse qualche indizio d'una predilezione per questa razza nella descrizione del toro sul quadro, ma non ce n'è pur l'ombra. Un confronto di tutte le rappresentazioni del mito d' Europa non si può fare in questo luogo, ma possiamo almeno aggiungere che la pittura di Sidone è molto rassomigliante tanto a quello dipinto nel sepolcro dei Nasoni (Montfaucon *antiq.* I, 20, 2 - Agincourt pitt. tav. V, 4) quanto al musaico Barberini (Agincourt pitt. tav. XIII, 8).

Autore del secondo quadro era Evante, essendo questo nome secondo le parole di Achille Tazio scritto sulla stessa opera. Fedde sospetta che anche questo nome sia stato finto per fargli avere una significazione relativa all'arte dei pittori. È pur questo vero; la parola di εὐανθής indica, come si vede nello stesso nostro autore (I, 16, 3) la bellezza dei colori. Ma se con riguardo a questa allusione rileggiamo la descrizione, subito osserviamo tra le due parti, di che il quadro è composto, una differenza di non poca importanza. Nella rappresentazione del mito d'Andromeda Achille Tazio fa menzione del colorito di alcune cose dipintevi come lo fa nel quadro di Europa, ma in quello di Prometeo non parla per niente dei colori. Ora se tutto non è che una finzione del romanziere, domanderemo, perchè egli abbia finto il nome di un pittore soltanto a questo quadro e non anche agli altri, perchè abbia scelto quivi un nome, che conviene al primo quadro non meno che al secondo, anzi molto meglio, giacchè, come abbiamo veduto, al secondo non conviene che in parte, o perchè non abbia finto l'altra parte di questo quadro d' una maniera, che il nome sia divenuto meno inconveniente? A queste domande non si può rispondere, e perciò la supposizione

della finzione del nome resta mal fondata ; il che si riconoscerà meglio anche , se vien esaminata la relazione, che esiste tra 'l romanzo e questo doppio quadro. Esso, come è detto, deve indicare le cose avvenire, ma questo scopo si raggiunge interamente per la sola prima parte, cioè per la rappresentazione della sorte di Andromeda. Imperciocchè gli amanti vedendo quella giovane liberata da un accidente minacciatole da parte di Posidone, ricevono il presagio, del quale hanno pregato il dio, e possono promettersi , che i suoi amici verranno salvati dai pericoli del mare, mentre nell'istesso tempo il quadro predice pure, che la sposa stessa fuggirà appena alla sorte di morire per sacrifizio espiatorio. L'altro quadro di Prometeo al contrario è affatto soverchio, anzi nojoso nell' insieme del romanzo, perchè non ripete che generalmente il fatto, che si può sperare essere salvato anche da grandi pericoli. Comparando ora il modo chiaro ed ingegnoso, con cui altrove il romanziere fa predire il futuro, vien evidente , che Achille Tazio non ha fatto menzione della seconda parte del quadro allo stesso scopo che della prima. Si è detto, che la descrizione del quadro era aggiunta per essere un ornamento così detto esteriore del romanzo; il che certamente è giusto, in quanto tutto ciò che non fa una parte essenziale e necessaria della favola, sarà un ornamento del romanzo, porgendo alla descrizione delle cose principali una più grande varietà ed interesse. Ma non crederemo, che l'autore abbia finto appunto quella seconda parte per tal motivo; imperciocchè la descrive in una maniera più breve e più semplice e senza quei fioretti retorici, dei quali altrove ama far uso. Tutte queste differenze tra le due parti valgono a persuaderci, che Achille Tazio aveva sott'occhio un doppio quadro, l'una parte

del quale egli ha descritto per l' interesse del romanzo, mentre ha aggiunto brevemente la seconda parte soltanto per mostrare la composizione intiera del quadro. E bisogna dire ora, che sotto il rapporto artistico tutte e due le parti corrispondono benissimo, essendo la seconda non più una giunta nojosa, ma una compagna della prima acconciamente scelta dall' artista. Achille Tazio stesso ci dice, quanto avevano di commune. Andromeda e Prometeo, ambedue legati agli scogli, vengono minacciati da feroci animali, e gli eroi liberatori Perseo ed Ercole sono ambedue Argivi e figli di Giove. Ecco un quadro degno di star in un tempio di Giove ! È vero che cogli altri monumenti del mito d' Andromeda la rappresentanza descritta da Achille Tazio non si accorda in tutti i concetti , ma questo non vale a sconcertarci, e lo stesso Fedde, che ha raccólto i monumenti riferentisi a questo mito , concede che un quadro poteva bene essere dipinto nella maniera descritta dal romanziere. Riguardo poi alla pittura di Prometeo il Jahn (*arch. Beitr.* p. 226. *Beschreibung d. Wandgem. in V. Panfili* p. 9) già fece l' osservazione, che c'è un grand' accordo tra le parole del poeta ed alcuni monumenti.

Nemmeno per l'esistenza del terzo quadro ci mancano degli argomenti, purchè abbiamo rispetto alla relazione , che esiste tra esso ed il romanzo. La sposa ed i suoi amici sono stati invitati a far una visita, durante la quale un rivale vuol rapir la vergine, ma cammin facendo ella è toccata alla testa da una rondine, che vien inseguita da un astore. L'amante spaventato prega Giove, che, se quest'uccello predice una disgrazia, vengane un altro per rendere più chiaro il presagio divino. Subito egli vede un quadro, che indica un augurio affatto simile , perchè , come dice

Achille Tazio, rappresentò la violazione di Filomela, l' oltraggio di Tereo ed il taglio della lingua; e vi fu il ritratto dell'accidente tutt'intiero, il peplo, Tereo, la cena. A queste parole viene aggiunta la descrizione delle scene rappresentate sul quadro, come essa si legge di sopra. Dopo di quella e dopo un breve discorso frapposto, la sposa non conoscendo il mito di Tereo domanda: « Quale è il mito del quadro e quali sono gli uccelli e le donne, e chi è quell' uomo svergognato » ? Risponde l'amante: « rosignuolo e rondine ed upupa, tutti sono uomini e tutti uccelli. Upupa il marito, le due donne Filomela rondine e Progne rosignuolo ». Segue quindi il racconto del mito. Ora confrontando la descrizione stessa con quelle parole precedenti e seguenti, non troviamo mentovato in essa nè il taglio della lingua nè gli uccelli. Eppure e l'un e l'altro è molto ragguardevole pel romanzo, perchè si tratta appunto di render chiara la relazione del mito di Tereo col primo augurio e di esporre i patimenti sofferti da Filomela ed imminenti all' infelice sposa. Dunque potremo dire, che Achille Tazio, se avesse finto il quadro, certamente non avrebbe nella descrizione omesso questi due momenti importantissimi. Ma siccome descrisse un quadro, sul quale più scene del mito erano rappresentate sì ma non in tal modo, quale richiedeva l' interesse del romanzo, egli aggiunse quel che c'era ancora di necessario: però, come abbiamo veduto, non l'aggiunse nella descrizione del quadro stesso, ma avanti e dietro di essa, cosicchè la descrizione ben separata da quelle finzioni non ne resta meno chiara. La composizione artistica si manifesta in questo quadro tanto bene, quanto nel precedente. Il Brunn (*d. Philostratischen Gemälde*: *Jahns Jahrb. Suppl.* IV, 2 p. 236) ha già riconosciuto la simme-

tria delle due parti, di cui anche questo quadro è composto; esse mostrano uno strettissimo parallelismo; non solo sono tre le persone in ciascuna delle due parti, ma le tre persone sono così disposte, che due stanno dirimpetto alla terza, e come nella prima tutti si rivolgono al peplo, così nella seconda alla tavola ed al piatto, e come quì Progne s'adira, così là Tereo.

Alla fine di questa disquizione voglio accennar brevemente che le descrizioni del romanziere ci danno, sotto alcuni rapporti, indizi assai più certi dell'essere esse fatte su quadri non immaginarj di quelli che offrono le pitture dei Filostrati. Imperciocchè non si legge in esse niente, che non potrebbe dipingersi, anzi sono esatte e chiare, nè si smarriscono in delle narrazioni, ma si limitano sul solo e certo momento, che vien rappresentato, di modo che non esitiamo a stimarle esemplari d'una descrizione veramente buona. Se dunque l'opinione, che le pitture dei Filostrati non sono finte, sempre più verrà adottata come giusta, potremo sperare, che spariscano anche i dubbj profferti contra quelle descritte da Achille Tazio.

I monumenti del mito attico fin ad ora generalmente conosciuti non sono dunque che due, il vaso ruvese e la descrizione del romanziere, ma qualunque ne sia ristretto il numero, ci dà tuttavia le rappresentazioni di quattro diversi momenti, cioè il cominciamento della trista passione di Tereo, il suo fatto orrendo, la riunione delle sorelle e la loro vendetta. Ora se queste quattro scene sono quasi altrettanti momenti nel dramma di questo mito sì ricco di vicende straordinarie, ci manca pure, per averne il ciclo completo, un fatto importantissimo e per dire così centrale, celebrato da tutti gli antichi, vale a dire l'uccisione dell' innocente figliuolo per le mani della propria madre. Ab-

biamo detto, che questa scena era rappresentata in un'opera statuaria dedicata da Alcamene, ma come niente ne resta che quelle poche parole di Pausania, ci gode tanto più l'animo che da un altro canto ci venga fornita una rappresentazione, per la quale questa lacuna nella serie dei monumenti vien riempita. È il disegno dell'interno d'una tazza del Museo già Campana (IV, n. 713), ora a Parigi, menzionato e giustamente spiegato dal Brunn nel Bullet. 1860 p. 67 per Itys minacciato di morte dalla madre Progne innanzi a Filomela.

Vediamo in questa graziosa pittura incisa sulla Tav. d'agg. C le due donne, ornate la testa di bende, e vestite di lungo chitone e peplo. Filomela ha una spada al fianco ed alza al cielo le mani. Progne tien sollevato il figlio, afferratolo a sommo le braccia; e tutto nudo, salvo che ornato di una benda nei capelli, il suo viso e le mani allargate manifestano bene il suo timore. I capelli della madre sono sciolti sotto la benda e cadono giù sulle spalle; ella mira la sorella d'uno sguardo pieno di compassione e sta per correr via. Per illustrare il gesto di Filomela possiamo ripetere le parole, che scrisse Ovidio della medesima scena nelle Metam. VI, 607:

iurare volenti
Testarique deos, per vim sibi dedecus illud
Illatum, pro voce manus fuit.

Progne prova una grande agitazione; come la compassione per la sorte della sorella le ha già suggerito l'idea della più orrenda vendetta, le sue mani tengono afferrato il figlio, per istrascinarlo via ed ucciderlo (v. Ovidio l. l. 638). L'artista ha benissimo saputo caratterizzare le donne e la situazione mitica, nè esito a riconoscere l'espressione della mutolezza nel viso di Filomela, e nella intiera figura della madre quella confu-

sione di mente, che sola fa intendere le smanie della sua situazione. Potrebbe però maravigliarsi lo spettatore, che la spada sia al fianco di Filomela anzichè a quello di Progne; ma si vede, che tal cosa accessoria non sarebbe stata bene nella composizione che l'artista ha dato al gruppo della madre e del figlio; e perchè anche Filomela prende parte all' uccisione (v. Ovidio l. l. 643. Paus. I, 5, 4. 41, 8.. Achill. Tat. V, 5, 6. Conon 31. Heracl. de incred. 35), l' artista sarà scusato d'essersi allontanato dal concetto più semplice.

Sarebbe molto interessante la disquisizione del rapporto, in cui le pitture stiano colle opere de' poeti antichi, ma non si può farla, imperciocchè tranne i versi d'Ovidio non ci restano che pochi frammenti e menzioni delle poesie di Eschilo, Sofocle, Attio [1]. Comparando però generalmente lo spirito dei monumenti dell'arte e della letteratura, si potrebbe dire, che il vaso di Ruvo corrisponde alla poesia d'Ovidio bella e cattivante sì, ma meno distinta per la profondità ed individualità dei caratteri, mentre il disegno del museo Campana ha più analogia coi frammenti di Sofocle, confermandoci che gli antichi hanno creduto trasformate negli uccelli suoi favoriti donne dotate non solo di impetuose passioni, ma anche di sentimenti teneri e veri.

[1] Quanto sia rimasto favorito il mito, ci mostrano le critiche di Giovenale VI, 644. VII, 12. 92 e Persio V, 8.

A. Klügmann.

DE LARUM PICTURIS POMPEIANIS.

Cum Pompeiis commorarer operae pretium facturus mihi videbar Larum picturas ab H. Iordano in commentatione de Larum imaginibus atque cultu (Ann. 1862 p. 300 sqq.) descriptas retractare. Nam cum in descriptionibus praecipue earum imaginum quas ipse non vidit haud pauca incerta mihi viderentur, tum in explicandis eis pleraque rectius statui posse intellegebam. Nec iudicio falsus sum. Contigit enim mihi ut novum harum imaginum genus reperirem, quod Iordanus etsi duo eius exempla elencho suo inseruit tamen non agnovit. Priusquam igitur de hac re disputem, primum quae Iordanus in describendis imaginibus omisit aut erravit adnotabo, deinde novas quae aut fugerunt eum aut postea repertae sunt imagines addam.

A Murus in quo Lares picti sunt fastigatus est aditumque ab omni parte liberum habet. Tum quattuor illi homines qui sacra faciunt minores sunt Laribus, eorumque ei saltem qui a d. arae adstant coronati videntur. Lares ipsi altera manu non pateram sed situlam tenent, altera rhyta quae dinoscuntur tollunt. Inter Larem autem sinistrum et togatos minor etiam his figura conparet, quem tibicinem fuisse manus ad modum eius qui tibias inflat sublatae fidem faciunt. Supra mediam imaginem tabella quae dicitur votiva picta est, cui titulus numquam inscriptus fuisse videtur. Infra imaginem anguis pictus est.

B Omnino deleta est. Ceterum dubito num omnino haec Larum imaginibus adnumerari possit.

C Non extat in via Augustalium sed in via qua illa continuatur quaeque *vicolo della marina* dicitur. Lares s. situlas gestasse videntur. Sacrificii autem apparatus non plare evanuit, cum togatus quidem ita

appareat ut arae eum adstare cornuque copiae tenere videas. Infra duo angues picti sunt.

D Praeter Lares quorum sinister rhyton et situlam tenuisse videtur dextri nihil nisi crura et pedes supersunt duorum hominum reliquiae in media tabula conparent, lacuna autem imago reliqua absorpta est. Infra duo angues arae adlabuntur.

F Vide infra.

G Iam Avellini tempore sola sinistra pars extabat: hodie imago fere tota consumpta est. Lares in loco editiore fuisse videntur. Volcani nihil nisi umbra superest: dinoscitur autem altae staturae tunicaque ita vestitus fuisse ut dextra pectoris pars pateret.

H In posti domus non legitur n. 50 quem numerum in tota via frustra quaeris sed 31. Sub imagine vides aram duobus anguibus circumdatam.

K Extat etiam nunc. Mazoisius tunicatum omisit a sinistra arae adstantem, quem etsi pars superior eius deleta est pro tibicine habere non vereor. Similiter Lar sinister media parte truncatus est. Rerum culinariarum praeter anguillam in veru inassatam et pernam nihil superest.

L Valde deleticia est. Sinister Lar omnino evanuit, eorum autem quos Avellinus camillos dicit maior togatus est qui sacrum facit, alter tibicen esse videtur.

M Nihil aliud de imagine prorsus evanida dicere possis, quam eam olim more solito in duas partes divisam fuisse quarum inferiorem anguibus destinatam fuisse consentaneum est.

N Brunnius et ego frustra quaesivimus.

O Vide infra.

Iam novae imagines hae sunt:

Q In culina eius domus quam *casa dell' accademia di musica* dicunt lares quidem ipsi evanuerunt,

sed togatus superest solito habitu insignis in ara cui duo angues adlabuntur sacrificans. Lares in loco editiore fuisse videntur. Ante imaginem ara latericia posita est.

R In culina domus quae in vico Mercurii a sinistra secunda est ara parieti adposita est. Supra eam lararium quod nunc dicitur extat, in cuius fundo templum pictum est in eoque lares rhyta et situlas tenentes. In utroque latere cum aris suis singuli angues conparent.

S In culina domus quae *casa di Apollo* nominatur lararium habes in quo togatus pictus est qui sacrificat. Extra id a dextra et a sinistra singuli lares cum rhytis et situlis conparent. Infra lararium anguis pictus est cum ara cui fructus (pinea nux et similia) inpositi sunt. Ante parietem ara ex lapide Tiburtino collocata est.

T In ea parte urbis quae Aprili mense huius anni effodiebatur praeter alias Larum imagines deinceps proferendas pictura in culina domus cuiusdam reperta est simillima ei quam Herculanenses ediderunt (*E*). In media tabula arae a d. adstat togatus qui dextra super aram pateram sinistra cornu copiae tenet. Sequitur eum puer tunicatus dextra verbenas sinistra lancem ferens. A sinistra arae adstat tibicen pede sinistro in scabello posito, quode cf. Iordan. p. 315. Deinde etiam porcellus distinguitur, sed popae praeter pedem omnia deleta sunt. Perinde Lar qui sequebatur omnino evanuit. Alter rhyton et situlam gestat. Infra Larum imaginem a dextra anguis arae admovetur , a sinistra res culinariae pictae sunt, ut anguilla in veru inassata frusta carnis et similia.

V In culina domus quae a tergo domus ante commemoratae sita est solita larum imago extat : scilicet inter Lares togatus cornu copiae insignis iuxta aram.

Quae columnis pictis ambiuntur. Infra angues duo alteri arae adlabuntur ita ut ea quae ei inposita sint comedant.

X In culina domus contiguae Brunnio et me praesentibus effossa Larum imago admodum deleta reperta est, cum unus tantum anguis unusque Lar supersit, qui rhyton et situlam tenens in anguis flexibus stat, sed ita ut eum non tangat.

Reservavi eas imagines quibus novum genus efficitur. Nam eis quae enumeratae sunt aut Lares soli aut cum Laribus togatus ille capite velato et cornu copiae insignis exhibetur. Iam in imaginibus novi generis, quorum elenchum subieci, togati loco femina sacrum facit, eaeque omnes non in culinis sed in pistrinis domuum extant.

α (=*F* Iord.) Hanc imaginem Iordanus sic descripsit: « In medio ara inter duas sive lauri sive myrti vel olivae ramos conspicitur. Togatus capite velato dextra pateram porrigit, laeva quid gestaverit non dispexi: pone eum bestiae vestigia nimirum, cornua frontem pedes iuvenci videre mihi visus sum. A sinistra accedit iuvenis coronatus nudus chlamyde super humerum volitante. Sinistra thyrsum super humerum portat dextra uvam. Lares in utroque latere coronati solito habitu rhyta et pateras gerentes conspiciuntur ». At non togatus sed femina arae adstat, laeva autem manu longum scipionem sive sceptrum gerit. Deinde bestiae pone aram si omnia lineamenta ut potes sequeris, eum non iuvencum sed asinum esse apparet.

β (=*O* Iord.) Quam imaginem cum Iordanus non viderit sed Schulzii in *Monumenti dell' Inst.* 3, 6 delineationem non omni ex parte accuratam secutus sit, ipse denuo descripsi. In media igitur pictura arae adstat femina capite velato corona florea sceptro insignis,

quae dextra pateram tenet. Pone aram est asinus a cuius collo tintinnabulum pendet, ab utraque parte Lares cum rhytis et pateris pilis quadratis incumbentes conspiciuntur. Sinistram imaginis partem claudit dea quaedam corona murali insignis, quae d. frondem virentem, s. gubernaculum et sceptrum tenet. Iuxta eam basi inpositus est Cupido vitta et bulla ornatus [1]. Infra pictus est deus fluvii [2] recumbens, superque eum anguis arae adlabens.

γ De hac imagine Fiorellius *Giornale degli scavi* 1862 n. 13 p. 23 sic disputat: « Nel muro vi sta incavato un larario con le immagini dei Lares e nel fondo della nicchia un sacrifizio compiuto dal sacerdote innanzi all'ara, assistito dal servo addetto alla cucina, il quale in abito succinto gli reca le offerte. Vi è aggiunto a lato un asino, che ne ricorda il culto speciale professato a questo animale dai pistores ed i sacrifizi Fornacali deae (Ovid. fast. VI 314), fatti ad fornacem quae in pistrinis erat (Festus p. 95 s. v. fornac. cf. Plinius H. N. XVIII 2); sotto alla nicchia è un serpente, di mezzo ad uno spiedo cui sono infilzati molti pezzi di carne e ad un grosso presciutto o testa di majale, che non bene si distingue ». Domus in qua haec pictura extat est illa quae a Sirico nomen accepit. Lararium multis maculis diversi coloris ornatum est, quae quandam foliorum hederaceorum similitudinem habent [3]. Fundi autem imaginem Fiorellius non recte explicavit. Arae enim a d. adstat femina corona florea ornata, quae s. pateram tenet, d. aliquid flammis inicere videtur. A s. Volcanus conspicitur pileo insignis, tu-

[1] Hanc deam Venerem Pompeianam esse vidit Gonzius *Archaeol. Zeit.* 1861 p. 184.

[2] Sarni ut recte Schulzius iudicat. Ante parietem enim vas lapideum in quod aqua Sarni per formam inmittebatur positum est.

[3] Cf. *G Iord.* p. 316.

Vestae , sed ita ut Eponam non exuat [1]. Iam ut ad imagines Pompeianas revertamur, ne id offendas quod haec dea Laribus sociatur memineris velim, has imagines omnes in pistrinis extare. Cui rei apte congruit observatio, quam Fiorellio v. cl. debeo, qui ante Larum imagines in pistrinis fere semper inversam metam molarem cum domus effoderentur repertam esse testabatur. Nimirum haec ad arae usum ipsa inversione accommodata fuit in eaque deae sub cuius tutela pistrinum fuit laribusque domesticis sacra fiebant. Qua re asini pone aram in α,β positio commode explicatur, quippe quae eadem sit qua asini molam circumagentes in monumentis veterum effingi soleant.

Quae cum ita sint, non iam facile credo Iordano (cf. p. 332, 335) concedetur, in his imaginibus eam figuram quae medium locum occupet Laribus sacrificium offerre. Quod ne statuamus iam Larum gestus suadet qui et ipsi libant: vetamur vero si ad dignitatem eorum qui sacrificant respicimus. Nam nec togatus ille, cum Lares staturae altitudine fere semper aequiparet [2], eis inferior esse potest. Iam vero Iordanum ipsum ab hac sententia recessurum fuisse puto, si genium illum non pro genio aliquo loci hoc est sive domus sive culinae =haec Iordani verba sunt p. 334—habuisset. Est enim hic genius non unus ex illis millibus multis in quorum turba Iordanus frustra eum quaesivit: sed est ipse

[1] Etiam eo quod Eponam semper plures uno asini vel muli comitantur apte diversitas stabulorum deae a Vesta indicatur. In transcursu moneo Vestam illam Pompeianam dextra non pomum aut globum, ut Gerhardi auctor voluit, sed pateram tenere.

[2] Contra reliqui qui sacrificio praesto sunt, tibicines popae camilli, ut homines Laribus et Genio staturae altitudine cedunt. Cf. etiam *A* p. 313 Iord., in qua pictura homines illi togati Laribus aliquanto minores sunt.

Genius nec diversus ille ut statim dicam quod sentiam a Lare familiari, cuius singulare nomen cum eadem fere aetate Lares pluraliter dicantur [1] sacrorum Romanorum interpretes tantum exagitavit. Quo posito Grani Flacci apud Censorinum sententiam eundem esse Genium et Larem recte possumus accipere, cum in eo vis eius posita sit, quod Larem non Lares Genium non Genios dicat [2]. Talem igitur fere qualem in imaginibus Pompeianis videmus Plautus Larem familiarem, qui partes prologi in Aulularia agit, animo informavit. Nec alii genio lectum illum genialem in atrio positum fuisse duorum anguium in multis huiusmodi imaginibus praesentia fidem facit. Quorum unum marem alteram feminam esse a pictoribus maiori maris crista et barba aut omissa alte-

[1] Iordani verba quae huc pertinent adscribere iuvat: « cum apud Naevium, inquit, Plautum Catonem viales quidem et compitales dei numero plurali (utpote gemini) vocitentur, contra cui focus sacer est cuique coronae dantur, is singulari numero dicatur Lar familiaris, aevo Augusti picturae Pompeianae binos exhibent Lares familiares : nam bini Lares colebantur Augusti. Sed haec fortasse nimis dubia videbuntur esse ». Quae non dubia sunt sed aperte falsa. Plautus quidem Lares familiares numquam dicit, sed singulari semper numero utitur aut Larem aut Larem familiarem aut Larem patrem appellans. Idem cadit in Catonem. Sed iam Ennius plurali numero utitur de deis domesticis ann. 163: « vosque Lares tectum, nomen qui funditus curant ». Deinde Varro ap. Non. p. 531: » in foco Larum familiarium». Rursus Sallustius Cat. 21: « nobis Larem familiarem nusquam ullum esse ». At Cicero pro domo 108: « familiares meos Lares »; pro Quinctio 85: « domino a familia sua manus allatas esse ante suos Lares familiares ». In avito cultu describendo Tibullus 1, 10, 15 seqq. pluralem usurpat. Hor. Carm. 4,5,34: « Laribus tuum miscet numen » id est genii domestici loco. Omnia haec testimonia antiquiora sunt Larum Augustorum religione. Iam idem Horatius aliique etiam singulari utuntur eiusdemque usus promiscui etiam post Augustum exempla multa in promptu sunt.

[2] Quo veterum testimonio fretus Hertzberg: de diis patriis Romanorum p. 23 seqq. Lares familiares cum genio domini vel patrisfamilias cultu coniunctos fuisse narret, frustra quaesivi. Ceterum genetivo « domini » aut « patrisfamilias » contra veterum theologorum usum addito genii illius natura angustioribus finibus circumscribitur.

rius barba clare expressum est. Quod si conferuntur ea quae de Gracchorum patre Cic. de div. 1, 36 [1] et Plut. Ti. Gracch. 1, de D. Laelio Iulius Obsequens 58 [2] memoriae prodiderunt, hos angues non genios quosdam loci sed famulos esse intelleges ipsius illius Genii qui generis parens [3] quique familiae conservator ac tutor est.

Neque igitur Vestam neque Genium Laribus sacrificare consentaneum est. Ex ipsa enim et Vestae et Genii natura sacrificii explicatio petenda est. Nam simplex translatio dici non potest veluti ea qua patera ad deos omnes transfertur [4]: Vesta scilicet dea foci et altaris est [5], geniusque, qui inter deos et homines me-

[1] « Quid Ti. Gracchus Publii filius qui bis consul et censor fuit idemque et summus augur et vir sapiens civisque praestans, nonne, ut C. Gracchus filius eius scriptum reliquit, duobus anguibus domi comprehensis haruspices convocavit? qui cum respondissent, si marem emisisset uxori brevi tempore esse moriendum, si feminam ipsi, aequius esse censuit se maturam oppetere mortem quam P. Africani filiam adulescentem. Feminam emisit, ipse paucis post diebus est mortuus ».

[2] « D. Laelius legatus Pompei, cui prodigium Romae erat factum in lecto uxoris duo angues conspecti in diversumque elapsi . . . in Hispania . . . occisus ».

[3] Cf. Laberius ap. Non. p. 119: « Genius generis nostri parens ». Famulos autem angues ex veterum usu dixi. Cf. Verg. Aen. V 95; Preller *Röm. Myth.* p. 88.

[4] Quamquam ne haec quidem simplex translatio dicenda videtur. Di enim pateris libantes significant se sacrificium accipere eoque frui dignaturos. Libatione enim omnis cena incipit.

[5] In Vesta quod vis eius ad aras et focos pertinebat omnis et precatio et sacrificatio extrema erat. Cf. Cic. d. n. d. 2, 27; Preller *Röm. Myth.* 546, 1. Quapropter etiam sacerdotum eius Vestalium officia ad omnes fere deos omniaque sacrificia publica pariter pertinebant. cf. Preller l. c. Quae Vestae natura in monumentis, ita significatur ut in imaginibus duodecim deorum cum Mercurio sacrificiorum ministro coniungatur aut ei respondeat. Veluti in pictura Pompeiana saepius adhibita et in celeberrimo puteali Capitolino.

dius est, pro hominibus sacra deis offert [1]. In eandemque sententiam ipsi Lares libantium habitu effinguntur. Itaque ut familia Laribus Genio Vestae sacrificat ita hi familiam domumque et artes domesticas ita tutantur ut deorum maiorum pro hominibus sacris oblatis [2] auxilium inplorent.

Iam de aliis illis deis deabusque quas in his imaginibus praesentes videmus paucis dicam. Volcanus quod Vestae adsit non est quod mireris [3], nec Laribus non apte sociatur is deus quem cum Laribus compitalibus a vicorum magistris cultum scimus [4]. Deinde Venus Pompeiana cui ut urbis ita singularum domuum tutela curae sit, commode in horum deorum societatem intrat [5]. Bacchi autem interventus — is enim sine dubio thyrsifer ille in α est — Vestalium festivitatem significat eodem modo, quo Larum habitu compitaliciorum ludorum hilaritas exprimitur. Tum iure tuo, ut infra exponam, suspicere eum Laribus aliqua consanguinitate propinquum fuisse [6].

[1] Quam Genii naturam mox alia occasione data singulari exemplo aperiam.

[2] Memorabile est eodem eos sacrificii apparatu uti quo ipsi coluntur; cf. praecipue *E*, *T*.

[3] Cf. Henzen 5686: « Augustae Deae Vestae, Augusto Deo Volcano».

[4] Cf. Orelli 1385 sq. Henzen 5684 sq. Deinde Volcani caput etiam in nummo Caesiae gentis, quo Lares praestites repraesentantur, apparet.

[5] Deae illi in β Vestam non sacrificare, ut Schulzius et Jordanus iudicarunt, si nihil aliud doceret, iam deae habitus ostendit. Dea enim ipsa praesens est, non imago cui sacra offerantur.

[6] Propter argumenti necessitudinem typus lucernae a Bartolo 3,2 editae (*C* apud Iordanum p. 319) hoc loco commemorandus est. Quo Victoria Laribus interposita est genii loco, cuius cornu copiae quod etiam haec tenet admonemur. Quam imaginem cur Iordanus p. 320 aperte ad Augusti Lares referendam putet, equidem non intellego; immo si quid video Lares hic militares effícti sunt (cf. Orell. 1665; Henz. 5631), Victoria autem illis sociata aptissime Lari Victori apud Orell. 1673 respondet. — Praeterea monendum est eandem fere lucernam a Gerhardo editam esse *Archaeol. Zeit.* 1852 tab. XXXIX 3.

Hac occasione data de Larum natura disputare non alienum videatur, sed cum de ea mihi quidem non constet — omnia enim e recta vocis originatione quae nondum reperta est pendere videntur — nunc satis habeo coniecturam de historia harum imaginum protulisse. Iordanus igitur contendit p. 337 cf. p. 335 Augustum a compitalium Larum simulacris suorum speciem mutuatum esse, quae deinde norma facta sit ad quam omnia publica privataque Larum monumenta dirigerentur. Quodsi Iordanum sequimur, credere debemus Larum domesticorum cultum prorsus interiisse ut ne Augustus quidem Lares familiares haberet sed recuperaturus eos ad Lares compitales confugeret, tum domesticos Augusti Lares non solum Romae verum etiam in municipiis in aedes privatas inrupisse, ut Larum familiarium ex longo tempore neglectorum locum occuparent. Quae si vera essent, non haberemus certe cur genium illum Laribus in imaginibus Pompeianis interpositum Genium Caesaris esse cum Iordano p. 333 negaremus. Sed non possunt vera esse quae et per se prorsus inprobabilia sunt et disertis scriptorum ante Augustum aut ante eius Larum publicorum restaurationem testimoniis [1] refutantur. Deinde non facile adducimur ut credamus, Lares Augusti ab omnibus pro Laribus familiaribus cultos fuisse, cum uno quidem sed certissimo exemplo doceamur, ne Lares quidem compitales, quales Romae inde ab Augusto habuerunt, a Pompeianis receptos esse. Abest enim ab *A* genius

[1] Quibus cultus Larum domesticorum numquam interiisse probatur. Cf. supra adnot. p. 128 not. 3. Contra publicorum Larum cultus cum ipsis ludis compitaliciis Romae saltem in contemptum et desuetudinem abiisse videntur, ut non mirandum sit ipsum Ovidium in fastis V 129 sqq. Lares praestites cum compitalibus confudisse. De ludis compitaliciis vide iudicia Ciceronis in Pis. 4, 8 et Asconii in h. l. commentum.

Caesaris, quem in urbe vicos omnes cum Laribus coluisse Ovidii auctoritate scimus [1]. Deinde supra vidimus, Laris familiaris mentionem, quae eadem fere aetate fit qua Lares familiares pluraliter dicuntur, cum Genio in imaginibus Laribus sociato ita convenire ut Larum domesticorum illis temporibus cultum non nimis diversum fuisse a Pompeiano facile concludatur. Contraria igitur explicationis ratio ineunda videtur. Non a compitalibus Laribus Augustus suorum speciem mutuatus est, sed ad similitudinem Larum domesticorum qui scilicet et sui erant [2], neglectos compitales effinxit: utque ne ulla diversitas remaneret, pro Genio domestico Laribus privatis sociari solito compitalibus Laribus Genium suum quasi quendam Larem publicum addidit [3]. Iam hoc Augusti institutum si a Genio interposito discesseris non pro novo eius invento habendum est, si quidem Naevi versibus p. 20 Ribb. probatur ne huius quidem aetate Lares compitales alio habitu fuisse quam quo in picturis Pompeianis privatos La-

[1] Quattuor enim homines togati in hac imagine Larum compitalium his sacrificant. Quos vici magistros esse, ipse quaternarius numerus qui vici magistrorum Romae quidem legitimus fuit (cf. Iord. p. 322 sq.), ostendit. A qua pictura imago *C* differre videtur; adest enim togatus ille cornu copiae insignis, quem in hac publicorum Larum imagine non esse nisi genium Caesaris apparet.

[2] Haec enim verborum «Augusti Lares» a nonnullis non intellecta proprietas est ut domesticos Augusti Lares significent. Hos colebant collegia illa Larum Augusti plane in eundem modum quo etiam privatorum hominem Lares ab aliis coluntur. Cf. cultores Larum Sex. Antonii Mansueti et L. Valerii Rufini (Orelli 2411) c. L. M. Nonii M. f. Fab. Arrii Paulini (Orelli 2412), decurio Larum Volusianorum (Grut. 319, 9), decuria Larum Volusianorum (Orelli 1874); Henzen Ann. 1858 p. 18.

[3] Utrum iam Augustus ipse eo progressus sit, ut Lares domus suae pro compitalibus coli iusserit, an paulatim demum Lares Augusti compitalium locum occuparint, equidem non diiudicaverim.

res repraesentatos videmus [1]. Ut Augustus in hac re antiquum morem secutus sit, quo compitales Lares si non natura ac re at certe figura et habitu a privatis diversi non esse viderentur. Recte autem a Iordano observatum est, Lares habitu suo compitaliciorum ludorum festivitatem referre; unde sequitur Larum compitalium imagines antiquiores esse privatorum Larum simulacris, ut quae ab illis speciem suam desumpsissent. Poteris adeo suspicari, antiquissimis temporibus solum Larem familiarem vel Genium domesticum in domibus cultum, deinde Lares compitales in societatem eius adscitos paulatim pro domesticis habitos esse.

Restat quaestio de ipsius Larum habitus origine. De eo quod libant quodque saltant iam supra dictum est: amictus autem eorum genus idem esse quo Bacchus apud Campanam *Opere in plast.* t. 31 indutus est opportune animadvertit Iordanus. Nam persuasum mihi est inter Lares et Liberum arctiorem quandam coniunctionem intercedere, quam eo clare significari puto quod semper vinum libantes effinguntur. Atque adeo in una imagine (α) Bacchum praesentem videmus. Quod confirmatur eis quae de Atto Navio puero narrantur, cum hic Larum aediculam in vinea petiisse eisque uvam maximam obtulisse prodatur [2]. Idem sacrificii genus Tibullus I 10 21 commemoravit. Sed indicasse haec sufficiat: nolo enim audacioribus coniecturis propositi mei fines excedere.

[1] Lares ludentis cum dixit Naevius, saltantes Lares ut recte suspicatur Iordanus, animo eius obversabantur. Cf. Varro de l. l. VI 22, qui de Saliis sic dicit: « circumibant ludentes ancilibus armati ».

[2] Cf. Cic. de div. I, 31; Dionys. Hal. 3, 71.

A. Reifferscheid.

MUSAICO DI BARCELLONA RAFFIGURANTE GIUOCHI CIRCENSI.
(*Tav. d'agg. D.*)

Nel mese d'Aprile dell'anno 1860 si scoprì a Barcellona sul posto dell'antica città di Palau [1] un grande musaico. La prima notizia ne venne recata poco tempo dopo all' Accademia storica di Madrid e nell' Agosto del 1861 io trovai il musaico di già trasferito nella sala del palazzo della città ed ivi diligentemente ristorato [2]. Questo pavimento, che ha m. 7, 97 di lunghezza e m. 3, 50 di larghezza, secondo le sue dimensioni deve essere appartenuto ad un edifizio assai ampio; e siccome gli antiquari di Barcellona secondo una antica tradizione suppongono aver esistito nelle vicinanze del luogo del ritrovamento delle terme pubbliche, egli non pare improbabile, che facesse parte di quelle [3]. La pittura è di vivo disegno e di esecuzione diligente: i sassolini, onde è composta, sebbene non tanto piccoli come nei più perfetti musaici antichi, p. e. in quello pompejano detto di Alessandro, pur tuttavia sono molto più piccoli che nella maggior parte dei numerosi pavimenti di ville e terme trovate nelle provincie romane occidentali e settentrionali. Oltre a ciò il musaico è distinto per le ascritte epigrafi. Secondo le forme delle lettere di queste e secondo

[1] V. Bull. 1860, p. 151.

[2] Ciò si deve alla provvida cura della Commissione per la conservazione dei monumenti a Barcellona e segnatamente allo zelo del nostro corrispondente il sig. Manuel de Bofarull.

[3] Terme pubbliche esistettero senza dubbio in ogni città romana; in quanto a Barcino, la loro esistenza ci è attestata anche da iscrizioni; v. *Monatsber. d. Berl. Akad.* 1860, p. 232. Perchè dopo aver esaminato di nuovo tutte le circostanze, egli mi pare adesso più probabile che le terme dei Minicii si trovassero a Barcino stessa anzichè nel piccolo paese di Iluro.

il carattere di tutta la rappresentanza esso appartiene al principio o tutt'al più alla metà del secondo secolo. L'incisione, che ne diamo, fu riprodotta da un'incisione in legno pubblicata in un giornale spagnuolo [1] ed eseguita appresso un disegno a colori, che il sig. Penalver, *regente* dell'*audiencia* di Barcellona, fece fare per la regina di Spagna poco tempo dopo il ritrovamento. Nel trasporto al palazzo della città si è perso un pezzo di più dal lato sinistro. In quanto al disegno, quantunque esso non renda i pregj dell'originale, posso però assicurare, che in generale sia esatto. Alcuni errori nelle iscrizioni sono stati corretti secondo una copia fatta da me stesso. Il soggetto del dipinto, corse di quadrighe nel circo, si trova sopra molti monumenti dell'arte antica, ma la nostra rappresentanza acquista un interesse particolare per la esattezza, colla quale vi è trattata la spina. Confrontandola col resto delle rappresentanze dello stesso soggetto a me note saremo in grado di riconoscere il frutto, che la scienza antiquaria trae da questa intorno alla costruzione degli edifizi del circo ed all'ordine delle corse stesse. Neppure col mezzo dei monumenti però si acquista una idea affatto chiara di esse, principalmente perchè Vitruvio dei circhi ed amfiteatri non parla. Ciò non ostante siccome per altre quistioni della scienza antiquaria, così per queste i monumenti non si debbono trascurare. In ogni caso essi servono a rettificare ed a supplire i resultati finora ottenuti, dei quali Ludovico Friedlaender diede una rivista altrettanto lodevole quanto utile [2]. Giuochi circensi ci sono tramandati in quattro classi di monumenti, vale a dire in musaici, in rilievi, in monete e contor-

[1] *El mundo universal* vol. VI, n. 8 dei 23 Febbr. 1862.
[2] In Marquardt, *Gottesdienstl. Alterth.* p. 490—523.

niati, e in pietre incise. La disposizione dei tre grandi circhi di Roma nelle parti principali deve essere stata analoga non soltanto fra di loro, ma ancora fra questi e fra i circhi delle grandi città provinciali, i quali sono rappresentati sui musaici, mentre la più parte dei rilievi e delle monete rappresentano o il circo massimo, o uno dei due altri circhi romani.

Darò pel primo una rivista generale di queste quattro classi di monumenti, per poter poi brevemente riferirmi ad essi nella descrizione del musaico di Barcellona.

I. Musaici.

Musaici, i quali rappresentano i singoli atti dei giuochi circensi, ossia corse di quadrighe, ossia la incoronazione di aurighi ossia combattimenti di bestie feroci, si trovano spesse volte [1]. Tali rappresentanze si trovano anche nelle pitture, e sono frequentissime sui contorniati e sui vetri dei tempi bassi [2]. Anche in terracotte si trovano simili rappresentanze, e fra i singoli cocchi vi si scorge delle volte la meta [3]. Ma conosco soltanto due musaici tranne il nostro, i quali rappresentano il circo stesso, i *carceres* e la spina, coi cocchi nella lizza.

[1] Di questo genere sono i musaici di Nennig, (v. Gerhard, *Archäol. Anzeiger* XII, 1854, p. 434 seg.), di Rheims presso Desjardins, *Comptes rendus de l'acad. des inscr. et belles lettres* V. 1861, p. 66, di Cartagine nella *Revue archéol.* VII, p. 260, t. 143. e di Augusta presso Grutero p. 336.

[2] Si confronti Garrucci, Vetri cristiani 1858, fol. t. XXXV, 4, p. 67, il quale però non ha reso inutile l'opera più antica del Buonarroti.

[3] V. *Terracottas of the Brit. Mus.* t. 31, 66. Più ricca è la rappresentanza sur un rilievo d' argilla di Vienna, del quale avremo occasione di parlarne in seguito.

A. Il musaico d'Italica. Egli è stato trovato verso la fine del secolo scorso a Santiponce, piccolo paese nelle vicinanze di Sevilla, sul sito dell'antica città d'Italica; ma poichè non si ebbe la menoma cura di conservarlo, è svanito adesso eccetto poche traccie, e soltanto un disegno di esso è stato tramandato ai posteri nella splendida opera del Laborde intitolata *Déscription d' un pavé en mosaique trouvé .... à Italica* (*Paris* 1802). Allorquando si scoprì, rimase ben conservato il largo orlo, sul quale in diversi compartimenti fra graziosi ornamenti sono rappresentate le teste delle nove Muse e le quattro Stagioni, probabilmente con riguardo alle quattro fazioni del circo. Il dipinto di mezzo al contrario, il quale conteneva una rappresentanza dettagliata e molto viva di corse di cocchi, era per disgrazia di già allora così danneggiato, che non se ne riconosceva altro tranne l'esserne stato questo il soggetto. A man sinistra si scorgono i *carceres* con cinque e sei *ostia* dai due lati dell' ingresso principale, al di sopra del quale in una loggia coperta siede il personaggio, alle cui spese si celebrarono le corse. Degli ornamenti della spina si vede soltanto una colonna, in cui sta in piedi un genio alato con corona e ramo nelle mani, all'estremità di essa una prora. Dell'arena non avanza altro che alcuni rimasugli di quadrighe fracassate, un cavaliere vestito di verde, un cocchiere ferito dello stesso colore, un altro cavaliere ferito anch'esso e sdrajato sotto due cavalli. Delle iscrizioni, le quali forse in questo dipinto non mancavano, siccome anche le rappresentanze dell'orlo ne sono fornite, non resta niente.

B. Il musaico di Lione, conservato nel museo di questa città e pubblicato dall'Artaud, per la prima volta separatamente e con descrizione (Lione 1806 fol.) [1],

[1] Ripetuto presso il Müller, *Denkm. alt. Kunst* I, t. 74, 429.

poi in miglior disegno, ma senza testo insieme con altri musaici trovati nella Francia meridionale [1]. Anche in questo dipinto si vedono a mano sinistra i *carceres*, quattro da ogni lato dell' ingresso principale, sopra di questo il personaggio che diede i giuochi; la spina è interessante specialmente per una circostanza, mentre la sua decorazione è semplice. La rappresentanza dei cocchi è troppo piccola per poter essere istruttiva. Il musaico è manco di iscrizioni: lo stile e la esecuzione assai rozza di pietre non molto piccole me lo fanno credere certamente non anteriore al terzo secolo.

2. *Rilievi.*

Le frequenti rappresentanze di corse di cocchi su rilievi di sarcofaghi si dividono in due classi, quelle cioè le quali ci mostrano veri aurighi che conducono i cavalli, e quelle, nelle quali alcuni Amorini fanno le loro veci. Darò qui una rivista dei rilievi di ambedue queste classi, non secondo il loro valore artistico nè la loro età, ma secondochè le rappresentanze su di essi sono più o meno complete [2]. Ai sarcofaghi s'aggiunge un rilievo d'argilla ed un dittico d'avorio con giuochi del circo: più frequenti sono sui dittici i combattimenti di bestie feroci.

C. Il rilievo di Fuligno. Se ha fatto parte d'un sarcofago, questo deve essere stato assai alto, e nemmeno

[1] Da questa opera ripetuto in Guhl e Koner, *Leben der Römer*, II, p. 325.

[2] A bella posta non parlo delle rappresentanze interessanti, ma sotto molti rapporti enimmatiche sopra un piccol monumento idraulico, trovato nell' ippodromo di Costantinopoli e pubblicato dal ch. Texier nella *Revue arch*. 1845, 2, p. 142 — 148, t. 28 e 29.

sono in grado di dire, se esiste ancora [1]. Un disegno se ne trova nel libro del Panvinio sui giuochi circensi pubblicato nel 1580 [2]. Atteso la nota inesattezza del Panvinio un nuovo disegno di questa rappresentanza dei giuochi del circo, la quale fra i rilievi è la più ricca, sembra molto da desiderarsi; intanto dobbiamo, prescindendo affatto dall'esattezza nel dettaglio, accettare con una certa restrizione eziandio le indicazioni più universali. Soltanto con questa tacita presupposizione abbiamo chiamato in confronto i dettagli di questo sarcofago.

D. La rappresentanza la più dettagliata dopo questa si trova sul sarcofago Colonna presso il Panvinio [3]. Non posso dire, se esiste ancora e dove adesso si trovi. Alle figure dei quattro cocchieri e dei quattro cavalieri sono ascritti i loro nomi, la spina non è priva di decorazioni.

E. Il sarcofago Mattei, anch'esso presso il Panvinio [4], ci mostra sul coperchio la pompa circense la quale diede motivo ad Emilio Braun di scrivere la sua bella dissertazione intorno a queste *pompae* [5]. Sovr'esso solo poi si vedono indicati i posti degli spettatori: almeno la fila degli *ad podium spectantes* è rappresentata accanto al posto del personaggio, che diede i giuochi [6].

[1] [Esiste ancora al Palazzo comunale di Fuligno e ne procurerò un disegno nuovo, essendo di fatti inesattissima la pubblicazione antica. *H. B.*]

[2] Non conosco l'edizione originale, ma soltanto la stampa ripetuta da essa in Graevius, Thesaurus IX, p. 183,1.

[3] V. Graevius, Thes. IX, p. 183,2.

[4] V. Graevius, Thes. IX, p. 47 e 96, 1. Un disegno più esatto se ne trova negli Ann. 1839, t. IV, 2.

[5] Il coperchio è effigiato anche presso Gerhard, *Alte Bildw.* t. 120, 1.

[6] Rappresentanze dei posti degli spettatori non si trovano, a mio sapere, sovr'altri monumenti dei tempi più antichi, ma soltanto sul pie-

Anche la spina è riccamente decorata sul sarcofago Mattei.

F. Un sarcofago del museo Vaticano, effigiato con cinque altre rappresentanze dello stesso soggetto nell'opera del Visconti [1] e pubblicato prima di lui dal Fabretti [2] e dal Bianconi [3], mostra quattro o cinque quadrighe e tre o quattro cavalieri, la spina riccamente decorata.

G. Il sarcofago Vescovali [4] è interessante per la rappresentanza dei *carceres*. Vi si vede il personaggio, che diede i giuochi, colla sua consorte; anche la decorazione della spina non è senza interesse; tranne la solita statua di una Vittoria alata ve se ne scorge un'altra muliebre anch'essa; si confronti quello che si dirà sotto n. 6.

H. Il sarcofago Sarraceni pubblicato dal Panvinio [5] con rappresentanza assai dettagliata della spina.

I. Il sarcofago pubblicato dal Visconti sotto il n. 5 [6] è interessante per la rappresentanza della loggia della persona, che diede i giuochi, al di sopra dei carceres, e per la incoronazione del vincitore. Tutto il resto, la spina e le quadrighe, è ristauro moderno.

K. Il sarcofago del museo Borgia a Velletri [7]

distallo dell' obelisco di Teodosio nell' ippodromo di Constantinopoli. Un disegno se ne trova presso l' Agincourt, *Hist. de l'art* 4, 2, t. 10, 5 e 7, ripetuto in Müller, *Denkm. a. K.* I, t. 73, 418. Riguardo alla divisione dei posti sotto diversi rapporti tanto scura (v. Ann. 1856, p. 52—74 e 1859, p. 122—135) se ne impara poco.

1 Mus. Pcl. V, t. 43.

2 *De Columna Traiana* p. 144.

3 Descrizione dei circhi, Rom. 1789, t. 39.

4 Riportato dal Gerhard negl'*Antike Bildw.* t. 120, 2.

5 In Graev. Thes. IX, p. 96, 4.

6 T. 42.

7 Presso Bianconi, Descriz. dei circhi p. 5.

mostra soltanto cinque *carceres* , e degli uomini che par che stiano aprendoli.

Alla stessa serie di rappresentanze appartengono :

L. Il dittico dei Lampadii [1], su cui la spina, rinchiusa da tre mete da ogni estremità, mostra da tutti e due i lati dell' obelisco trofei con guerrieri prigionieri, e:

M. Il rilievo d'argilla di Vienna [2]. Vi si vedono le tre mete rappresentate con tal' esattezza, quale non si osserva in nessuna delle altre rappresentanze a me note: accanto ad esse due colonne, il ponte coi sette delfini, una Vittoria sur una colonna ed un tempio o una porta, ornata di merli. Al di sopra accanto alla quadriga che sta per rovesciarsi si vede l'avanzo di una iscrizione:

III III } III IL IAE
IIII } b pRISCVS [3].

Ma. Finalmente non voglio passare sotto silenzio un rilievo con combattimenti di bestie feroci nel circo, esistente già nel museo Ficoroni e pubblicato dal Gori nel Thes. diptych. II, p. 86, perchè rappresenta il ponte colle sette uova ed una statua muliebre che sta sopra una colonna, evidentemente decorazione del circo. Simili rappresentanze si troveranno forse anche in altri rilievi d'argilla [4].

I sarcofaghi , sui quali alcuni Amorini fanno la vece degli aurighi, sono i seguenti :

N. Il sarcofago della chiesa di S. Sebastiano effigiato presso il Visconti sotto il n. 1. [5] mostra ol-

[1] Un disegno se ne trova presso Gori , Thes. vet. diptych. II , p. 83, ripetuto presso il Visconti V, p. 228.

[2] Si confronti Arneth, *Beschr. d. Wiener Antiken* p. 12., n. 49 dell'ultima edizione. [Cf. Campana, Op. in plast. t. 92. *H. B.*]

[3] L'Arneth lesse: —MITAS | PRISCVS.

[4] [cf. Campana, Op. in plast. t. 93. *H. B.*]

[5] T. 38.

tre quattro quadrighe con Amorini, tre cavalieri e qualche decorazione della spina.

O. Il sarcofago disegnato presso il Bianconi p. 10 e presso il Visconti tv. XXXIX, senza notabile decorazione della spina.

P. Il secondo sarcofago della chiesa di S. Sebastiano [1] con ricca decorazione della spina.

Q. Un altro sarcofago presso lo stesso Visconti [2] con rappresentanza molto semplice.

R. Un sarcofago in possesso di un privato romano presso il Panvinio [3].

S. Un altro simile presso il Panvinio [4]. R e S sono forse identici coi sarcofaghi vaticani del Visconti.

T. Il sarcofago pubblicato dallo Zoega [5].

V. Il sarcofago Farnese presso il Panvinio [6].

Y. Il sarcofago Giustiniani [7].

Z. Il sarcofago di Berlino [8].

3. *Monete e contorniati.*

Il Panvinio nel suo libro sui giuochi circensi [9] conta più di venti diverse monete imperiali con rappresentanze del circo, ma la più parte di queste non

[1] V. il disegno presso Guattani, Notizie di antichità e belle arti 1785, ottobre, t. 3 e presso Visconti t. 40.

[2] T. 41.

[3] In Graev. Thes. IX, p. 61 e 96, 2.

[4] In Graev. Thes. IX, p. 82 e 96, 2.

[5] Bassirilievi II, 114.

[6] In Graev. Thes. IX, p. 62.

[7] V. il disegno nella Galleria Giustiniani II, 105.

[8] V. il catalogo del Gerhard n. 592, un disegno nella dissertazione del Braun, Ann. 1839, t. O, 1.

[9] Graev. Thes. IX, p. 67, 147, 155 e 274.

trovandosi in nessun posto par che siano false [1]. Di monete con rappresentanze sia del circo massimo ossia di qualche altro circo non ne conosco altre tranne le sei seguenti :

a. Moneta di bronzo di Trajano degli anni 104-110 [2]. Per il nostro scopo è interessante la rappresentanza della spina, sulla quale benissimo si distingue l'obelisco nel mezzo e le mete sulle due estremità. Altri oggetti, che stanno fra mezzo ad esse, appariscono meno chiari, almeno sull'esemplare di Parigi e su quei due della raccolta di Berlino. Sull'esemplare riportato dal Donaldson più grande del vero [3] uno di questi oggetti è la *Magna mater* cavalcante sur un leone, la quale par che non abbia mancato mai sovra una spina, l'altro i delfini, dei quali parleremo in appresso. Questa moneta ricorda forse l'allargamento dei posti per le 35 tribù fatta da Trajano [4].

b. Moneta d'oro di Settimio Sevèro dell'anno 202 [5] con giuochi atletici nel circo, senza indicazione della spina, però non senza interesse per la forma dei portici, che girano d' intorno.

c. Moneta d' argento di Settimio Severo battuta dopo l'anno 201 [6]. Quattro quadrighe circondano un bastimento, che fa vela verso sinistra. A cagione delle quadrighe questo bastimento è stato spiegato per la spina, la quale infatti poteva essere rappresentata o deco-

[1] Così p. e. l'Augusto con: S. P. Q. R. optimo principi, sulla prima pagina 64.

[2] Cohen, *Monnaies de l'empire* II, p. 77 n. 493 e 494; il disegno t. III.

[3] Architectura numismatica; London 1859, p. 285 n. 76.

[4] Or. 3063; cf. Ann. 1856, p. 52 seg.

[5] Cohen III, p. 274; il disegno fatto secondo l'esemplare del Museo britannico t. VIII.

[6] Cohen III, p. 252, n. 154, ed in oro n. 155, il disegno t. VIII.

rata da bastimento riguardo alla maniera, in cui l' immagine della *Magna mater* giunse a Roma, siccome anche nel musaico A la spina finisce in una prora.

d. Moneta di bronzo di Caracalla dell'anno 213 [1]. Sur un esemplare della raccolta di Berlino e su tre paste di zolfo di Parigi si distinguono bene sulla spina le mete, un' edicola e la *Magna mater* assisa sopra un leone, mentre i delfini mancano.

e. Moneta d' oro di Caracalla dell' anno 204 — 209 [2]. La rappresentanza è quasi la stessa quale è in c.

f. Medaglione di bronzo di Gordiano III dell' anno 244 [3]. La parte d' innanzi è occupata da gruppi di atleti, nel fondo si vede (sulla pasta di zolfo dell'esemplare di Parigi) la spina del circo coll' obelisco e tre mete da ogni lato, in mezzo due cocchi rivolti verso sinistra, uno dei quali a quel che pare è una biga, l' altro una quadriga. Più indietro si vede una quadriga di fronte ed in essa una figura, che colla d. alza una corona, ed una Vittoria alata, la quale mette la d. sulla testa dell'altra figura; davanti, ma non rivolti verso la quadriga, tre uomini, che portano palme ed alzano le braccia.

Riguardo ai contorniati il sig. Sabatier ne ha dato una rivista tanto più meritevole, inquanto che il materiale è sparso nei diversi musei [4]. I disegni da lui dati sembrano essere esatti, mentre il testo lascia molto da desiderare [5]. Citerò i pezzi da lui riportati nelle tavole e

[1] Cohen III, p. 423, n. 159, il quale rimanda il lettore alla descrizione del circo su *a*.

[2] Cohen III, p. 372, n. 78 e 79.

[3] Cohen IV, p. 148, n. 189; il disegno t. VII.

[4] *Déscription générale des medaillons contorniates; Paris* 1860, 4°.

[5] Così per es. l'autore espone p. 34 come una scoperta al tutto nuova, che *prasini* significhi la fazione verde, mentre la leggenda

noterò brevemente le circostanze, per le quali lo rappresentanze della spina si distinguono, senza aver riguardo ai cocchi, che non ci recano niente di nuovo. Dove non vien detto il contrario, ha da stimarsi, che il circo rappresentato sia il circo massimo di Roma.

α. Sabatier t. III, 1 : testa di Nerone. I 12 archi accanto all' *oppidum* par che non siano gli *ostia* dei carceri, ma piuttosto portici che girano d' intorno; nel mezzo si distinguono la spina e le mete.

β. Sabatier t. III, 2: testa di Trajano. Sulla spina si vede un ponte con quattro uova ed una scala appoggiatavi, la *Magna mater* sul leone, l' obelisco (o albero da bastimento), un leone corrente a sinistra ed un'edicola (per i delfini?), alle due estremità della spina le mete.

γ. Sabatier t. III, 3: testa di Alessandro Ercole (così chiama l'a. la testa di Alessandro colla pelle di leone), di Nerone, Trajano o Caracalla. Sulla spina del rovescio si vedono oltre le tre mete un putto, che sembra perseguitare un cervo che gli fugge innanzi, di più un leone corrente a destra , finalmente una base con quattro dischi su bastoni, evidentemente per indicare il numero dei giri, come sul musaico B.

δ. Sabatier t. III , 4: testa di Nerone. Davanti alla spina a sinistra un uomo in piedi in atto di alzare il braccio, probabilmente un precone come sul musaico di Barcellona. Fra le tre mete da ogni lato si vede una edicola con cupola rotonda, la *Magna mater* che cavalca sul leone verso sinistra (senza dubbio vi è rappresentata essa, sebbene la figura apparisca virile), l'obelisco, un ponte con tre delfini rivolti verso sinistra, ed

AN VENETO in vece di IN VENETO sulla t. III, 9 gli è affatto enimmatica.

un leone corrente verso lo stesso lato; dietro alle mete un cavaliere alzando il braccio ferma il destriero.

ε. Sabatier t. III, 5: testa di Alessandro Ercole o Nerone. Le mete da una estremità della spina hanno la forma solita, mentre dall' altra rassomigliano piuttosto a colonne. Sulla spina sta un ponte con quattro statue, che par che facciano le veci dei delfini; oltracciò un cavaliere a dritta (statua equestre secondo il Sabatier) ed un uomo che combatte un cinghiale.

ζ. Sabatier t. III, 6: testa di Nerone o Trajano. Rappresentanza del circo veduto dal di sopra molto esatta e perciò istruttiva; davanti i carceri quindici archi indicano i portici che girano d' intorno. Abbasso atleti combattenti. Sulla spina si vede un' edicola che posa sopra tre colonne, col frontone appuntato, l'obelisco, una statua sopra una colonna, un ponte con quattro statue come su ε, un' altra edicola con due archi ed il frontone appuntato, finalmente una figura, che non si distingue bene. Come si vede, le rappresentanze solite, cioè uova o delfini e la *Magna mater*, mancano qui affatto.

η. Sabatier t. III, 7: testa di Trajano e Caracalla. Veduta del circo simile a quella su ζ; sulla spina si vedono da principio due mete, poi una base quadrata, l'obelisco, una base o edicola di forma rotonda, finalmente quattro altre mete di dimensioni più piccole.

ϑ. Sabatier t. III, 8: testa di Nerone. Tranne le tre mete da ogni lato si vede anche qui come in ε e ζ sulla spina un piedistallo a guisa di ponte con quattro statue, che si danno la mano, l'obelisco ed una edicola sopra tre colonne con tetto conico.

ι. Sabatier t. VIII, 9: testa di Valentiniano III.

Veduta esterna dell' ippodromo di Constantinopoli, a quel che pare; si vedono due torri coronate da merli, con porte arcuate, fra esse le aperture di sedici archi con due combattenti e la iscrizione: *vota* XX (*vicennalia*) Є (forse *f* [*eliciter*]). Al di sotto apparisce un' altra spina con rappresentanza molto ricca. Tranne alcune quadrighe e gladiatori combattenti con bestie feroci, vi si distinguono una statua muliebre, una meta (o un piccolo obelisco), una specie di cippo di forma conica all'estremità superiore con cassettini quadrati (probabilmente un'edicola fatta a volta), un grande obelisco, un arco, sul quale sono poste cinque statue (se non sono forse bastoni con dischi,) un'altra meta (o piccolo obelisco) ed una edicola fastigiata. Archi girano d' intorno; al di sopra, a destra e sinistra del grand' obelisco si vedono due altre *aediculae fastigatae*, delle quali quella a man sinistra un poco più grande.

x. Sabatier t. VIII, 10: testa di Gordiano. Abbasso si vedono atleti combattenti; sulla spina si scorge in mezzo l'obelisco fra 3 mete da ogni lato. Accanto alle mete si vedono diverse quadrighe.

Questi sono i monumenti a me noti di questa classe, i quali rappresentano le fabbriche del circo.

4. *Pietre incise.*

Rappresentanze del circo sembrano non essere state rare su pietre incise [1]. Non mi pare però, che se ne possa cavare molto per il nostro scopo, perchè oltre che sono piccolissime e che moltissima rassomiglianza esiste fra esse e quelle sulle monete e sui contorniati,

[1] V. Bull. 1839, p. 110; impr. gemm. VI, 59.

le descrizioni, che se ne sono date, per lo più sono poco esatte. La raccolta del museo di Berlino conserva 11 differenti pietre e paste di questo genere [1]; io mi contenterò di ripetere la descrizione molto esatta del miglior esemplare fra queste, quale è stata pubblicata dal Tölken [2].

λ. « Diaspro rosso; si distingue per una rappresentanza molto esatta della spina del circo massimo. Da ambedue le estremità le mete, in mezzo l'obelisco, accanto ad esso da un lato Cibele sopra un leone, dall'altro la Vittoria con corona e ramo di palma, inoltre diverse colonne, cappelle, altari ed altri oggetti, i quali per cagione della loro piccolezza non si possono diffinire con certezza. Dalle due estremità della spina però accanto alle mete si distinguono i due piedistalli a guisa di ponti i quali portarono l'uno sette delfini, l'altro sette oggetti ovali. ».

Avendo così dato una rivista di monumenti tuttora esistenti di pari genere, per quanto essi mi sono noti, mi rivolgo adesso alla descrizione del nostro musaico, rimandando i lettori per le particolarità alle altre rappresentanze, dalle quali esso si differenzia o colle quali concorda. Sul lato sinistro del nostro dipinto, che adesso manca, erano rappresentati senza dubbio, siccome nei musaici A e B, i carceri, o, come essi si chiamarono a Roma in tempi più remoti, l'*oppidum*. Nel mezzo sopra l'ingresso principale del circo non sarà mancato il posto del personaggio, che diede i giuochi o del magistrato che presiedette ad essi. Nei dipinti A e B e sul sarcofago I il medesimo personaggio è rappresentato nell'atto di dare con un panno bian-

[1] Tölken n. 140; 144 — 153.
[2] P. 358, cl. 6, n. 144.

co, la così detta *mappa*, il segno pel principio delle corse. È peccato, che questa parte del nostro dipinto manchi, perchè dal numero degli *ostia*, che sembra aver variato [1], dipendono alcune quistioni intorno ai giuochi circensi finora non risolute. La prima si è, se il numero degli *ostia* sia stato sempre in un certo rapporto col numero dei cocchi correnti in ogni *missus*; la seconda che colla prima sta in stretta relazione, se i cocchi si partivano dagli stessi carceri o da una linea fatta innanzi a questi nel circo.

Nessuno fra gli scrittori dei tempi più antichi ci ha tramandato una descrizione dettagliata della partenza. I poeti [2] non ci descrivono altro che l' impazienza dei destrieri dietro gli *ostia* tuttavia serrati. Se poi presso Ovidio [3], dappoichè Tetide ha schiusa la porta, i cavalli di Fetonte di subito si slanciano, nessuno ne vorrà conchiudere, anche nel circo le quadrighe essere partite dagli stessi *carceres*. Anzi l'unico autore, che descrive le mosse più a lungo, Cassiodoro [4], dice espressamente: davanti ai carceri essere stata disegnata una linea bianca, da un lato del *podium* fino all' altro, dalla quale cominciava la gara, aggiungendo per motivo, acciocchè non le quadrighe, partendosi dagli stessi carceri, togliessero al popolo il piacere di vederle. È vero, che Dionigi nella sua descrizione del circo mas-

[1] Il circo massimo di Roma ne ebbe probabilmente 12, quello d' Italica 11, e quello di Lione 8, secondo le rappresentanze AB.

[2] Orazio ep. I, 24; Stazio nella Tebaide VI, 398 segg.; Sidonio Apoll. XXIII, 317 segg.

[3] Metam. II, 153 — 160.

[4] Variar. III, 51: *alba linea non longe ab ostiis in utrumque podium quasi regula directa producitur, uti quadrigis progredientibus inde certamen oriretur; ne, dum se propere conantur elidere, spectandi voluptatem viderentur populis abrogare.*

simo assai dettagliata [1] chiama i carceri φαλιδωτὰς ἱπ-παφέσεις, che sarebbe a dire « gli arcuati posti della partenza », e lo stesso autore dice, che essi vennero aperti per mezzo d'una sola fune. Ma da ciò non segue in alcuna maniera, che le quadrighe davanti agli *ostia* non si siano fermate un'altra volta ed allora soltanto da una fissata linea partite. Vero è, che nei circhi, la pianta dei quali si riconosce con certezza dalle rovine, i carceri sono così fabbricati sopra una linea curva [2], che in questa guisa il vantaggio, che avrebbero avuto le quadrighe più vicine alla spina, venne ricompensato. Cassiodoro però aggiunge, che davanti ai *carceres* stavano *Mercurii* e che fra questi era stesa una fune, la quale dato il segno della partenza cascò, parimente, come avvenne a Olimpia [3], e come succede ancor ai dì nostri alle corse dei barberi romani. In diverse rappresentanze del circo poi, vale a dire in ACKTV, si vedono rappresentate delle Erme fra gli *ostia* dei *carceres*, mentre K di più dimostra che le porte non da per tutto o non in tutti i tempi si aprivano meccanicamente, ma per mezzo di uomini. Non mi pare dunque troppo ardito il supporre un rapporto fra i *Mercurii* di Cassiodoro e queste Erme, credendo, che queste secondo il loro significato originario di pali terminali fossero in tal modo collocate alquanto distanti dai *carceres*, che fra esse si trovò la suddetta linea bianca e la corda; un mezzo poi per far cascare quest' ultima nel momento opportuno si sarà trovato facilmente. Le rappresentanze non si oppongono in niente ad una tale supposizione. A buon dritto vien osservato dal Bianconi, che non si

[1] III, 68.

[2] Come si vede per es. sul musaico A, secondo il quale il Laborde ha disegnato la pianta t. 9 e 10.

[3] V. Curtius, Olympia p. 26.

possa bene supporre una fune stesa sopra tutta la larghezza del circo senza altri punti fissi. In quanto a Cassiodoro almeno, il quale senza dubbio non soltanto aveva assistito a moltissime corse circensi, ma ne aveva fatte celebrare lui stesso, egli mi pare molto ardito il volergli attribuire una completa ignoranza su questo punto [1]. L' unico mezzo di levarsi di questo imbarazzo sarebbe quello di supporre, che le Erme e la linea bianca fossero una riforma di tempi più recenti, mentre prima si partiva dagli stessi carceri. Ma almeno al tempo di Dionigi si dovrebbe credere che cotali riforme già fossero state fatte. Se poi la fune cascò in un tratto e tutte le quadrighe insieme si partirono, o, come a Olimpia a coppia, così che quelle, che avevano da fare la strada la più lunga fino al lato destro della spina, partirono prima, e tutte insieme arrivarono allo stesso punto, neppure di ciò abbiamo notizie.

La rappresentanza stessa del nostro dipinto si divide in due striscie, la superiore delle quali mostra la spina, la inferiore quattro quadrighe una dietro all'altra. Anche in ciò si riconosce un concetto più artistico e più vicino alla realtà che non sia in A e B, dove si vedono otto quadrighe al di sotto della spina. All' incontro al nostro dipinto come a quasi tutte le rappresentanze dei giuochi circensi finora note, eccetto la colonna di Teodosio a Constantinopoli ed il rilievo E, manca un' indicazione degli spettatori e dei loro posti.

Descriverò adesso pel primo la striscia superiore del nostro dipinto cominciando dal lato sinistro. Al principio della spina dovevano stare le prime tre mete, siccome in quasi tutte le rappresentanze complete delle diverse spine sui monumenti di tutte e quattro le clas-

1 Come lo fa il Friedlaender, presso Marquardt IV, p. 505, n. 3274.

si. Sul sarcofago E manca questa parte della spina. La spina del nostro circo non era, siccome secondo le rappresentanze [1] e le notizie [2] quella del circo massimo e la spina conservata del circo di Massenzio a Roma, un sodo muro, che in tempi più antichi probabilmente si ornava delle imagini degli dei recate nella processione, ma una vasca bislunga, un euripo, quale a Roma fino al tempo di Nerone separava l'arena dal *podium* e di certo non serviva soltanto ad allontanare ogni pericolo dagli spettatori, ma ancora a poter umettare facilmente la polverosa lizza dopo ogni *missus*. Il nome volgare di spina non si trova fuorchè presso Cassiodoro [3]; Tertulliano [4], Giovanni Lido e Giovanni Crisostomo [5] la chiamano euripo, di modo che una tal vasca deve essere stata, in tempi più recenti e fuori di Roma, il solito. Tanto sui ponti costrutti attraverso di questa vasca quanto sovra i suoi margini si trovarono in tutti i circhi una quantità di statue e di ornamenti architettonici, i quali quantunque svariati nel dettaglio, pur tuttavia, come mostra il confronto, fanno vedere, che in genere e nelle cose principali le città di provincia anche sotto questo rapporto si subordinarono alla capitale, e che il circo massimo e forse anche il Flaminio loro servirono di modelli. Vi si ha però da far distinzione fra i requisiti necessarii della spina ed a tutte le spine communi e fra gli accidentali, i quali cangiarono secondo il luogo. Fra i monumenti finora menzionati la decorazione più ricca della spina si trovò sul rilievo C, i sarcofaghi DEFGP, i contorniati ζι e la pietra incisa λ. Nel musaico A la spina è distrutta fino

1 V. Bianconi, Descrizione dei circhi p. 10.
2 Si confronti Friedlaender p. 502, n. 3270.
3 Var. III, 57.
4 De spect. 8.
5 V. Friedlaender p. 502, n. 3270.

ad alcune traccie, nel musaico di Lione B la sua decorazione è assai scarsa. Passerò adesso in rivista uno dopo l'altro i singoli oggetti sulla spina del nostro musaico.

1. Del primo oggetto dal lato sinistro non avanza niente altro che l'ultimo pezzo a cagione della rottura da questa parte; si vedono soltanto la parte posteriore e le code di due animali sdrajati a sinistra, che probabilmente erano leoni. Una rappresentanza analoga non si trova sovra nessuno dei monumenti sopra citati, ma parapetti o scale si vedono non di rado ornate di due leoni sdrajati.

2. Seguono due colonne, a quel che pare d'ordine corintio, e sopra ad esse una trave traversa con tre delfini, che buttano fuori dell'acqua. Marco Agrippa, rappresentato egli stesso delle volte da Nettuno con un delfino, siccome nella celebre statua di Venezia [1], nella sua edilità nell' anno 721 della città, famosa pel suo splendore, aveva fatto collocare nel circo massimo di Roma sette delfini. Secondo il rapporto di Dione [2] dobbiamo supporre che questi delfini, parimente come i bastoni con uova da menzionarsi in seguito, servissero ad indicare il numero dei giri che in ogni *missus* avevano luogo, e la descrizione di Tertulliano e Cassiodoro nel passo citato mettono fuori d'ogni dubbio, che cotali delfini erano fra i requisiti della spina. Infatti in tutte le rappresentanze dettagliate delle diverse spine ed euripi si trovano di quei delfini, le code voltate in su, nei musaici buttando fuori dell' acqua, sui monumenti di marmo affatto nella medesima posizione, sebbene senza

[1] Riportata ultimamente nella *Rev. archéol.* IX, 1852, t. 188.

[2] XLIX, 43, 2: κἀν τῷ ἱπποδρόμῳ σφαλλομένους τοὺς ἀνθρώπους περὶ τὸν τῶν διαύλων ἀριθμὸν ὁρῶν τούς τε δελφῖνας καὶ τὰ ᾠοειδῆ δημιουργήματα κατεστήσατο, ὅπως δι' αὐτῶν αἱ περίοδοι τῶν περιδρόμων ἀναδεικνύωνται.

indicazione del getto d'acqua, ma di numero diverso; ed ora voltati, tutti a destra, ora gli uni a destra, gli altri a sinistra. Il rilievo C mostra sulla spina un epistilio con sette delfini sostenuto da quattro colonne. In ugual modo si vedono rappresentati sette delfini da ogni estremità dell' euripus, che fa la vece della spina nel musaico A; anche qui essi buttano fuori dell' acqua e si trovano sopra una trave traversa, che posa su due pilastri. In due sarcofaghi F e P, sul rilievo M e sulla pietra incisa λ se ne trovano parimente sette, ma soltanto dalla parte superiore della spina. Sul sarcofago H al contrario se ne vedono soltanto cinque, altrettanti su G, ma qui non come nelle altre rappresentanze tutti gittando l'acqua verso lo stesso lato, ma quattro rivolti a destra, uno a sinistra. La stessa rappresentanza si trova sul sarcofago E, se non che in vece di due colonne qui se ne vedono quattro, che sostengono il plinto dei delfini. Il sarcofago N ha parimente cinque delfini, matre rivolti a destra e due a sinistra. Il sarcofago D non ha che una volta quattro delfini sopra due colonne, dei quali, a quel che pare, due rivolti a destra, due a sinistra. Il nostro musaico ne mostra soltanto tre rivolti verso lo stesso lato. Altrettanti se ne scorgono sul sarcofago romano S e sul contorniato δ. Sulla moneta *a* il numero dei delfini non apparisce chiaramente. In qual modo il numero dei giri, indicato per le uova, venisse accennato ancora coi delfini che gittano dell'acqua, non è facile a dire. Quantunque si voglia attribuire la variazione nel numero di essi alla nota maniera compendiosa dell'arte antica, ovvia segnatamente nella composizione de' rilievi, non si potrà far a meno di supporre qualche relazione fra i sette delfini delle rappresentanze le più esatte ed i noti sette giri (curricula) onde consisteva ogni corsa (o missus). « In

mezzo al triangolo [1] che (nella lizza d' Olimpia) venne formato dai due lati delle stazioni delle quadrighe e dal portico di Agnaptos, stava un altare, sull'altare sedeva un' aquila di bronzo, la quale alzandosi in aria annunziava alla folla del popolo il desiderato principio dello spettacolo. Nel medesimo tempo si calava il delfino, il quale nell' ultima punta del triangolo stava sopra una trave traversa.... Questo era il segno per i cavalieri e per i cocchieri etc. » Anche una circostanza esterna ci fa credere, che i delfini si movessero nel circo di Roma, pel quale, allorquando venne fabbricato, come è stato osservato già da altri, probabilmente quello di Olimpia in molte cose servì di modello; sul sarcofago F cioè si vede una scala appoggiata alla trave traversa coi sette delfini, per la quale si poteva montare a questi, mentre sul contorniato β essa è appoggiata alle colonne colle quattro uova.

Dicemmo di già poco innanzi, che a Roma quello, il quale presiedeva ai giuochi, dava anche il segno della partenza, gettando giù il panno bianco. A questo segno visibile si aggiunse forse un altro segnale colla buccina, come Sidonio Apollinare (123, 317) riferisce intorno alle corse private imperiali [2]. In ogni modo un tal uso non potrebbe far meraviglia, atteso la grandezza dello spazio riempito dagli spettatori. Alcuni intanto [3] hanno supposto, che le uova indicassero il numero delle corse, i delfini quello dei giri in ogni corsa. Il numero delle uova varia come quello dei delfini. Il numero solito delle corse par essere stato di dodici, sei la mattina,

[1] Dice il Curtius nel suo discorso sopra Olimpia p. 26.
[2] V. Bull. 1839, p. 110; V, 59.
[3] P. e. il Bianconi p. 45.

e sei nelle ore pomeridiane, come nei combattimenti di tori nella Spagna secondo l'uso antico comparivano 12 tori, sei la mattina e sei la sera, mentre adesso questi spettacoli vengono ristretti a mezze rappresentanze, di sei fino a otto tori nelle ore pomeridiane. In ogni modo è a notarsi come cosa non avvenuta per caso, che in alcune rappresentanze i delfini sono rivolti da lati diversi, laonde si deve credere, che essi si movessero; ma se in questa guisa forse venisse indicato al pubblico il numero dei giri già fatti e di quelli da farsi ancora, resta per ora dubbio non altrimenti che la relazione, la quale passava fra i delfini e le uova. Che però tutti e due abbiano servito ad indicare lo stesso, mi sembra poco probabile. In quanto ai delfini pare, che essi facessero nel medesimo tempo le veci di bocche per gli acquedotti, i quali riempivano nelle provincie la vasca della spina, a Roma l'euripo, che circondava l'arena. Il fatto, che essi si movevano, non contrasta punto a questa opinione. Nerone fece riempire l'euripo di terra onde acquistar posto per l'ordine dei cavalieri [1]; forse anche per dilettarsi della paura della buona società, dei generosi *ad podium spectantes*, come li chiama Giovenale (2, 145 sgg.), allorquando si sarebbero trovati così vicini alle bestie feroci, perchè in riparo contro queste Augusto aveva fatto scavare l'euripo. Può essere, quantunque non sia attestato, che i successori di Nerone restituissero questa utilissima misura. In quanto ai circhi delle provincie, si rileva dai monumenti con sicurezza, che la vasca della spina, la quale serviva a umettare di tempo in tempo la lizza, venne riempita per mezzo dei delfini, che gittavano acqua.

3. Un poco logore sono le due figure giovanili

1 Secondo Plin. h. n VIII, 7, 21.

all'apparenza affatto nude, le quali senza prospettiva si vedono una sopra l'altra, e par che si bagnino. Il confronto di simili gruppi da rammentarsi in seguito deve mostrare, se si possa determinare qualche cosa intorno al loro significato.

4. Segue un piccolo tempio a sei lati, con tetto conico, e diviso a due piani che vengono sostenuti ognuno da 6 colonne poco ornate. Cappelle ed edicole di svariate forme si trovano in tutte le rappresentanze della spina. Senza dubbio esse fanno parte della decorazione, la quale cangia secondo la località.

5. Seguono due altri ragazzi o giovani, l'uno dei quali nudo, l' altro vestito di corta tunica; il color della pelle è scuro, quasi color di bronzo; essi par che si ungano. Questa rappresentanza accenna evidentemente le gare della lotta, le quali oltre alle corse delle quadrighe avevano luogo nel circo.

6. Accanto ad essi sta una statua di Ercole colla pelle di leone, nella d. la mazza che riposa sull'omero, ed appoggiando sul fianco la sinistra, nella quale tiene probabilmente i pomi delle Esperidi. Non può far meraviglia il trovare qui Ercole, fino dal tempo della immigrazione fenicia adorato in molte parti della Spagna. Nel circo di Roma pare che, tranne le statue della *Magna mater*, della *Pollentia* [1], di tre divinità muliebri della sementa sopra colonne [2] e dei Cabiri di Samotracia, si trovasse ancora Apolline da arciere (egli è rappresentato sul sarcofago F) e la Luna sulla biga (rappresentata sullo stesso sarcofago in una edicola da

[1] Secondo Livio XXXIX, 7.

[2] *Columnae Seiae Messiae et Tutilinae* Tertull. Spectac. 8, cf. Preller, *Röm. Myth.* p. 593, ann. 2, rappresentate probabilmente sul sarcofago E. Si paragoni la statua muliebre sopra una colonna sul sarcofago G, sul rilievo Ma e sul contorniato ζ.

sè). Tutti e due vengono menzionati da Tertulliano al passo cit. Sul rilievo C si vede una figura virile con una specie di modio sulla testa e colla lancia; se il disegno è esatto, si potrebbe pensare a Nettuno, del quale fa menzione Cassiodoro. Nelle altre rappresentanze appariscono per lo più soltanto le edicole, senza le statue degli dei che evidentemente in esse si trovarono.

7. Segue una Vittoria alata sopra una colonna, la quale si trova così spesso in queste rappresentanze (in CDEFGPS f ζ. ι λ; su I essa è ristauro moderno), che la dobbiamo credere uno dei requisiti della spina communemente usati. Il musaico A mostra un genio alato con una corona ed un ramo in vece di essa. La Vittoria del musaico di Barcellona tiene con ambedue le mani una ghirlanda di foglie, e nella s. inoltre un oggetto di significato enimmatico, forse una mappa, un fazzoletto, del colore del partito vincitore, che allora il pittore o il fabbricante del musaico le avrebbe dato; perchè non se ne dovrebbe conchiudere, che nei giuochi stessi fosse stato l' uso così, di attaccare cioè alla statua della Vittoria il colore del partito vincitore.

8. Dopo la Vittoria si vedono due bandiere della forma dei vessilli romani. Sotto il panno svolazzante è attaccata al bastone una tavoletta quadrata fra due medaglioni rotondi. Non farà d' uopo di pensare ai legati della provincia come comandanti di due legioni, o ai vessilli, che i procuratori imperiali ebbero come insegne del loro uffizio, siccome i proconsoli consolari ebbero dodici fasci, i pretori sei ed i legati imperiali cinque. Nel circo di Roma stava da principio un albero da bastimento [1], finchè Augusto non lo rimpiazzava per un obelisco, al quale Costanzio, secondo la cele-

[1] Liv. XXXIX, 7.

bre descrizione di Ammiano, ne aggiunse un altro. L' obelisco si vede rappresentato su BCDFGHLNOPaf $\beta \delta \zeta \eta \vartheta \kappa \lambda$, quello di Costantinopoli su ι. Pare adunque che soltanto gli abitanti di Lione abbiano imitato il lusso della capitale nell' innalzare un obelisco nel circo, mentre quelli di Barcellona si contentarono di bandiere [1].

9. Segue un grande altare quadrato con apertura a volta abbasso nella sua parte di faccia, e sovr'esso il fuoco acceso. Il rilievo C ce ne mostra uno simile, il sarcofago E due di questi altari. Così non mancavano di certo in nessun circo, ma appartenevano forse alle decorazioni mobili della spina, come ci fa credere il cocchio tirato da montoni coll'altare di Conso sul sarcofago Z.

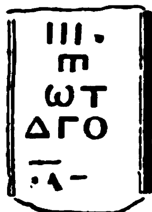
10. Accanto ad esso altare stanno due giovani vestiti di tunica succinta, tenendo le mani dietro le spalle, nella nota attitudine de' prigionieri. Cassiodoro (3, 51) dice così: *spina infelicium captivorum sortem designat, ubi duces Romanorum supra dorsa hostium ambulantes laborum suorum gaudia perceperunt.* Sul dittico dei Lampadii L si vedono da ogni lato dell'obelisco trofei con due prigionieri. Non so, per qual genere di prigionieri sieno stati rimpiazzati nelle provincie i prigionieri di guerra, i quali a Roma dopo la processione del trionfo e prima di essere venduti in schiavitù assisi sulla spina servivano di spettacolo al popolo nei giuochi circensi.

11. Segue accanto a due piante di palma l' imagine della *Magna mater* colla corona turrita, cavalcando sul suo leone. Che cosa abbia tenuto nella destra stesa, non apparisce chiaramente, forse un timpano, con crotali e flauti, noti simboli del culto frigio della madre degli dei.

[1] Si confronti anche β.

Questa immagine si distingue fra tutte le altre del nostro musaico per vivo disegno e buona esecuzione. Dappoichè nell'anno 560 della città ossia 204 av. Gesù Cristo vennero instituiti a Roma i giuochi circensi megalesi in onore della grande madre degli dei dell'Ida [1], la pompa dei quali coll' imagine della dea si vede rappresentata sul sarcofago di s. Lorenzo presso di Roma [2], la statua della dea sul leone non pare aver mancato su nessuna spina. Essa si vede nelle rappresentanze del circo massimo sulle monete e sui contorniati a e β δ, sulla pietra incisa λ e sui rilievi CEF, e si deve attribuire al caso, che ella manca nelle altre. Il nostro musaico ce la fa conoscere anche a Barcino. La spina del musaico d'Italica finisce chiaramente in una prora. Può essere, che, come accennammo sopra sotto c, essa debba ricordare la nave, sulla quale secondo il noto racconto l'immagine della madre frigia pervenne a Roma.

12. Davanti all'immagine della dea, alla quale dall'arena conducono alcuni gradini, sta un altro altare quadrato e sopra di esso la parte inferiore di una colonna, che finisce in un cono, e a cui, posta com' è sull'altare, manca la base. Su di essa si scorgono delle lettere greche, il senso delle quali non posso indicare.



Probabilmente l'artista ha voluto accennare con esse, che sulla colonna stesse una iscrizione greca, ma rinunziò a riportarla intiera. Tertulliano racconta che sur un altare del circo si trovò questa strana iscrizione: *consus consilio mars duello lares comitio potentes*. In questa forma ella sta in contradizione con tutte le regole della scienza epigrafica la-

[1] V. Preller, *Röm. Myth.* p. 445 — 451.
[2] Gerhard, *Antike Bildw.* t. 120, 1.

tina, e contiene anche sotto il rapporto mitologico, quantunque si voglia prescindere dalla riunione di Conso, di Marte e dei Lari, cose molto oscure. Perciò si dubiterà a buon dritto della esattezza del rapporto di Tertulliano. Dall'altro lato però egli è molto probabile, che gli altari innanzi alle diverse statue d'iddii della spina portassero delle iscrizioni. L'iscrizione greca della nostra colonna intanto par che sia stata d'un altro genere.

13. Segue un tempietto a quattro colonne, al cui tetto conduce una scala appoggiatavi, siccome ai delfini sul sarcofago F ed alle uova sul contorniato β; nè questo ci può far meraviglia, perchè sopra esso stanno 6 piccoli dischi attaccati su altrettanti bassi bastoni. Essi corrispondono senza alcun dubbio ai già menzionati ᾠοειδῆ δημιουργήματα del circo massimo a Roma. Che poi le uova indicarono i giri, vien attestato da Varrone (de r. r. 1, 2, 11) e da Cassiodoro (v. il passo citato). Per conseguenza ci vediamo quasi costretti a credere, che anche le uova come i delfini fossero fra i necessarii e soliti requisiti della spina. Se sulla metà delle nostre rappresentanze esse mancano, dobbiamo rammentarci, che anche in molte altre cose queste son poco complete. Del resto anche le punte delle mete erano ovali. Nelle provincie poi pare che pezzi ovali di marmo abbiano fatto le veci delle mete. Tre pezzi di questa specie di marmo nero si sono trovati nel circo di Bavay sulla loro antica base e si conservano adesso nel museo di Douay [1]; un solo uovo di simil genere provveniente probabilmente anch' esso da un circo si trova nel museo di Perigueux. La forma ed il numero di questi segni ovali varia sui monumenti. Nel musaico B essi compariscono due volte nella medesima forma come nel nostro dipinto, collo-

[1] Si confronti Caumont, *Bullettin monumental* 25, 1859, 6. p. 9.

cati in una specie di cancelli a traverso dell' euripo della spina, e nonostante lo stato danneggiato del musaico si riconosce esservene stati rappresentati sette. In quanto alla loro forma, sui rilievi CDEHNOPRV e sul contorniato β essa è perfettamente quella di uova. Non si è mancato di mettere queste uova in relazione coi Dioscuri. La espressione usata da Dione di « formazioni ovali » sembra che poco convenga ai dischi dei musaici di Barcellona e di Lione (B) e del contorniato γ. Ma i rilievi C e W e la pietra incisa λ mostrano oltre le uova un'altra trave traversa molto simile sostenuta da colonne con sette figure coniche, le quali parimente come quelle uova, che a Bavay fecero le veci delle mete, benissimo si possono chiamare ovali; su W e λ esse sono rappresentate sole, senza le uova, che su C si trovano accanto ad esse. In quanto poi al numero, su C ed H si vedono due di questi ponti, l'uno dei quali sostiene su C 7 uova, su H 6, l'altro su C 6, su H 5; le altre rappresentanze mostrano soltanto un ponte, il quale su E sostiene 9 uova, su MaPVλ 7, su OR 6, su DNβ 4. Confrontando adesso questi numeri coi numeri dei delfini specificati sotto n. 2, ne risulta la seguente tavola:

delfini:	uova, pezzi ovali, bastoni con dischi:
2 volte 7 : B	2 volte 7 : B
1 volta 7 : CFMPλ	1 volta 9 : E
» » 5 : EGHN	1 » 7 : Ma PVWλ
» » 4 : D	1 » 7 ed una volta 6 : C (e tranne queste 7 pezzi ovali)
» » 3 : Sδ ed il musaico di Barcellona	1 » 6 ed una volta 5 : H
	1 » 6 : OR ed il musaico di Barcellona
	1 » 4 : DNβ

Delfini, uova e pezzi ovali si trovano dunque insieme in C, delfini ed uova (o pezzi ovali o dischi) su BDEHPλ. Ad un pieno intendimento di questi fatti bisogna per ora rinunziare. Siccome però sappiamo da certe testimonianze, che nei tempi più recenti l'antico numero di sette giri in ogni corsa spesse volte secondo la voglia di quello che diede i giuochi e segnatamente dell' imperatore venne diminuito per poter dare più corse nel medesimo tempo, niente proibisce, di mettere questo fatto in relazione col diverso numero dei suddetti segni. È vero, che le rappresentanze conservateci anche in altre cose si mostrarono poco complete e poco esatte, ma qualunque importanza si voglia attribuire a tali inesattezze non se ne spiegherà mai completamente nè la differenza che passa fra le uova, gli oggetti ovali ed i delfini, nè la riunione di tutti questi simboli nelle medesime rappresentanze. Anzi saremo costretti a riconoscere anche quì una varietà intricata, e per noi ancora scura, in instituzioni ed usi antichi, la quale ha potuto sottrarsi soltanto ad una considerazione superficiale.

14. Quindi compariscono sulla spina di Barcellona due animali, nel resto somiglianti a pantere, ma senza macchie. L'uno di essi cammina lungo l'orlo superiore dell'euripo, mentre l'altro è sdrajato accanto all'orlo inferiore. Tutti e due guardano verso:

15. Una seconda colonna colla statua della Vittoria alata, la quale colla destra stende una corona, mentre l'oggetto, che ella teneva nella s. sventuratamente è rotto, di modo che non se ne può cavare nessuno schiarimento intorno alla prima statua della stessa dea, della quale parlammo sotto il n°. 7.

16. Accanto ad essa sta un'altra edicola a due piani, con tetto conico sostenuto da 6 colonne senza attributi caratteristici.

17. Succedono quindi due giovani ignudi, che corrono colle braccia stese verso la vasca come se volessero gettarsi dentro. Essi corrispondono alle figure sopra descritte dei ragazzi, che stanno bagnandosi. È possibile, che simili spettacoli ginnastici fossero destinati a divertire gli spettatori negli intervalli fra le diverse corse.

18. Gli ultimi fra i 18 singoli oggetti o gruppi, che adornano la spina del nostro musaico, sono le seconde mete, che non mancano mai, ma spesse volte vi si vedono rappresentate sole. La rappresentanza la più esatta di queste si trova sui rilievi di terracotta di Londra e di Vienna (M), dove si vedono coperte di bronzo molto riccamente lavorato. In tutte le rappresentanze complete esse appariscono da ambedue i lati della spina, perlochè dove non si trovano che una volta ciò si deve attribuire alla rappresentanza e non alla realità. Tre mete da ogni estremità della spina si scorgono sui monumenti BGPR a f α γ κ λ; due e quattro a quel che pare su Z e η, tre e due su D, due da ogni lato su CHO, uno da ogni lato (se questo non è un obelisco), su ι, a Costantinopoli. Su EFMQS e γ δ ε ϑ ne sono rappresentate soltanto tre da un lato, soltanto due sul rilievo di terracotta a Londra.

Sul piedistallo delle mete del nostro dipinto sono accennate rappresentanze in rilievo o pittura. Fra diverse figure se ne riconosce una più grande togata, che sacrifica, dietro ad essa due ragazzi. - E così lascio la striscia superiore del nostro dipinto. Nessun monumento ha mostrato finora una decorazione così svariata e così singolare, come la spina di Barcellona.

Descriverò adesso il più brevemente che potrò la seconda striscia inferiore, che mostra il solito numero di quattro quadrighe in piena corsa a dritta. Cominciando dalla parte sinistra, che è molto danneggiata, niente avanza

della prima quadriga, che è l'ultima nella corsa, tranne i cavalli, mentre le altre tre sono perfettamente conservate. Una certa abilità dell'artista o un buon originale si manifesta anche in ciò, che le quattro quadrighe sono rappresentate nella prospettiva. L'ultima quadriga è presa affatto dalla parte posteriore, la seguente a un quarto di proffilo, la prossima quasi di proffilo, e la prima che vince, tutta di proffilo, di modo che si vede, come le quadrighe una dietro all' altra s' ingegnano di venire nella più corta strada il più vicino che sia possibile alla spina. Mancano affatto nel nostro musaico i cavalieri accanto e dietro alle quadrighe, intorno alle cui funzioni durante le corse si desiderano ancora i necessarii schiarimenti. Dall'altro lato esso si distingue per gli ascritti nomi di uno dei cocchieri, dei cavalli e di più, cosa della quale non conosco altri esempii, del possessore della razza de' cavalli.

1. La quarta quadriga, ultima di tutte, si è rovesciata. Se ne vedono soltanto 3 cavalli, i quali con violento impeto fuggono a sinistra, adunque indietro; del carro e del cocchiere non resta più alcuna traccia a cagione del danno sofferto dal dipinto. Ma ancora si legge al di sopra del gruppo la seguente iscrizione:

ISCOLASTICVS ꝯ REGNATOR ꝯ FAMOSVS ꝯ

La lettera I messa davanti alla S impura in *Iscolasticus* è di origine molto antica. Essa si trova nel Gaio, negli scolj di Giovenale, nei manoscritti, e sulle iscrizioni del secolo secondo moltissime volte, ed anche noi ne troveremo un altro esempio sul nostro dipinto nel nome d'un cavallo chiamato Ispumosus. Nuova è, a quanto io mi sappia, la parola *regnator* usata qui invece delle parole solite *auriga* o *agitator*. Poichè nelle altre tre

quadrighe il nome del cocchiere manca, la rovina del celebre *Iscolasticus*, il quale deve essere stato del color celeste, deve essere stata rilevata per la iscrizione come una circostanza, che portasse al vincitore un onore speciale. Allorquando il musaico venne scoperto, vi si vedeva una parola di più, che adesso manca. Secondo la testimonianza di diversi uomini intelligenti, i quali hanno veduto il musaico intiero, come del mentovato sig. Manuel de Bofarull, vi si leggevano le seguenti lettere:

BOTROCA . . . .

Senza dubbio questo è il nome di uno dei cascati cavalli. Vero è che fra i frequenti nomi di corridori conservatici per lo più in iscrizioni non se ne trova nessuno simile; ma sopra un vaso antico di vetro, sul fondo del quale è rappresentato il cocchiere Leacenus vincitore sulla sua quadriga [1], i cavalli portano i nomi di *Niceforus*, *Aeropetes*, *Botrocales* e *Enacciatus*. I due primi di questi nomi sono noti nè recano alcuna difficoltà. In quanto ai due altri, le spiegazioni proposte dal Garrucci, di *βοτρύχαλις* cioè, che viene tradotto da lui *vino puro*, e di *οἴνου κύαθος* (Enacciatus) troveranno difficilmente approvazione.

2. Sulla seconda quadriga ben conservata l'auriga, il quale come già dicemmo anch'esso si vede quasi da tergo, porta il solito abito degli agitatori riccamente ornato di funicelli, nastri di varii colori e reti, che non fa d'uopo di descrivere qui più a lungo. Vestito di un corpetto bianco egli ci rappresenta la factio albata, insieme colla rossa (russata) una delle più antiche ed ori-

[1] Vedine il disegno presso Filippo Buonaruoti, Vasi di vetro t. XXVII, 1; ripetuto nell'opera del Garrucci sui vetri t. XXXIV, 4, p. 67.

ginariamente uniche fazioni. Essendosi sciolte ben presto le due fazioni fondate da Domiziano, l'aurea e la purpurea, essa si riunì in seguito colla verde (prasina), siccome la rossa colla celeste (veneta). I cavalli portano la decorazione di palme, penne e nastri, nota anche da altre rappresentanze (p. e. dal mentovato dipinto di vetro e dal sarcofago F) e non dissimile ai barberi romani di oggidì; naturalmente primeggiava in essa il colore della fazione. I loro nomi stanno loro d'accanto e sono i seguenti:

PYIRIPINVS
ARPASTVS
EVFRATA
EVSTOLVS

Nel primo nome πυρίπνους (spirante fuoco) fa specie la circonscrizione della lettera greca υ per yi. Il suono della vocale greca υ par che facesse ai Romani sempre difficoltà. È cosa conosciuta che nei tempi antichi essi la rimpiazzavano con *oi* e *oe* (p. es. Hoelas invece di Hylas), più tardi al solito con u, finchè nei tempi di Cicerone incirca non venne in uso la lettera greca y. La i inserita in *Pyiripinus* trova un'analogia nei frequenti esempi raccolti poco tempo fa dal Ritschl, nei quali la bocca romana tolse la collisione di due consonanti in parole greche ad essa incomoda inserendo una *u* innanzi ad *m* ed una *i* innanzi ad *n* [1]. Le forme *Arpastus* ed *Eufrata* invece delle solite *Harpastus* ed *Euphrates* si trovano non di rado sulle iscrizioni di questi tempi. Tre dei cavalli di questa quadriga (perchè il quarto è sottratto agli occhi per la figura dell'auriga,) portano sulle coscie l'epigrafe:

CONCO(*rdi*)

[1] Si confronti ciò che ne scrisse il Ribbeck in *Iahrb. f. Philol.* vol. 77, p. 191—199.

perchè così dobbiamo supplire, come si rileva dall'epigrafe della quadriga seguente; per conseguenza il possessore della razza, onde erano i cavalli, si chiamò *Concordius*. La forma del nome si trova in diverse iscrizioni. L' uso di marchiare i cavalli con ferro rovente sulle coscie è antichissimo. Ognuno si rammenta dei celebri cavalli da koppa di Corinto prèsso Aristofane. Marchi si vedono sulle coscie dei cavalli per esempio sul vaso di vetro del Buonaruoti e sul dittico dei Lampadii L : ma del nome completo par che finora non si siano trovati altri esempi. Del resto questi nomi si potrebbero credere anche aggiunti dall'artista e non improntati col ferro. Ma siccome essi si trovano appunto sulle coscie, questo ci pare più probabile.

3. Sulla terza quadriga, che apparisce di già vicino alla spina e quasi nel proffilo, l'auriga porta l'abito rosso con maniche celesti. I nomi dei suoi cavalli sono disgraziatamente distrutti per una rottura nel dipinto. Allorquando questo fu scoperto, si videro soltanto i seguenti avanzi dei quattro nomi:

· · · ISVS
· · · IVS.
· · · VS
· · · NOR

ed allorquando io lo vidi, non ne rimaneva altro che queste lettere:

· · · · · · v
· · · S
· · OR

Sulle coscie dei due cavalli a destra è scritto tutte e due le volte con tutte le lettere:

CONCO RDI
CONCO RDI

Il terzo cavallo non si vede, sulla coscia del quarto a sinistra si legge

NICET I

4. L' ultimo posto a destra occupa la quadriga del vincitore rappresentata tutta in proffilo. Egli porta un abito scuro di colore poco distinto fra verdastro e paonazzo, il quale però, come vedremo in seguito, deve indicare la fazione verde. Secondo il solito uso degli agitatori egli ha le redini attaccate intorno al ventre tenendole leggiermente colla s., mentre colla d. alza la sferza in modo di salutare, nota manipolazione anche'essa dei vincitori; i cavalli portano come quelli delle altre quadrighe rami di palma e pennacchi rossi sulla fronte. I loro nomi perfettamente conservati sono:

ERIDANVS
ISPVMOSVS
PELOPS
LVCXVRIOSVS

Sulla coscia dell'ultimo a destra è scritto

NICETI

Le coscie degli altri, essendo essi rappresentati di proffilo, non si vedono. *Concordius* e *Nicetus* erano dunque i possessori della razza dei cavalli, i quali comparirono in queste corse. Innanzi alla quadriga del vincitore sta un uomo con abito dello stesso colore verde, come quello del vincitore, il quale alzando ambedue le braccia par che ad alta voce proclami la vittoria, mentre colla s. alza un oggetto per disgrazia poco distinto, che rassomiglia ad un turcasso: forse una rappresentanza poco esatta di una *mappa*.

In pari tempo un poco più in alto un uomo con lunga veste (in proporzione alle altre figure egli è riuscito un poco troppo grande) si è messo innanzi alle mete al-

l'estremità della spina: egli tiene nella sinistra abbassata una benda bianca rossa e celeste, mentre colla destra alzata fa sventolare la benda verde in parte perita, il colore della quale è identico a quello della veste dell'auriga vincitore e dell'uomo, che corre innanzi a questo. Probabilmente egli rappresenta uno degli *apparitores* o dei preconi dei giudici delle corse. Sopra di lui è scritto con grandi lettere:

ERIDANVS

Questo è, come abbiamo veduto, il nome del primo cavallo a sinistra della quadriga che vince. Questo cavallo venne generalmente considerato come quello, dal quale in modo decisivo dipendesse un felice successo. Perciò in modo molto significante vien celebrato il nome del cavallo anzichè quello dell'auriga, come ai dì nostri quello del corridore anzichè quello del cavaliere. Quanto i Romani siansi interessati per i cavalli, si rileva da molti passi dei poeti e dei prosatori e da un gran numero di monumenti [1]. Secondo i monumenti l'incoronazione del vincitore ebbe luogo delle volte non all'ingresso della lizza presso i *carceres*, ma all'estremità opposta. Così p. es. sul sarcofago E; ed anche sul musaico A è ancora conservato un uomo alla fine della spina, il quale in modo simile come nel nostro dipinto alza un fazzoletto in segno della vittoria. Sul sarcofago G un uomo colla palma sta dal lato opposto ai *carceres*. Sul sarcofago I poi tutto quello che si riferisce alla vittoria, è ristauro moderno. Alcuni passi, i quali si allegano per dimostrare, che il termine della corsa sia stato al principio della lizza presso i *carceres* [2] non ne dicono niente. Ma dall'altro lato è vero, che giri

[1] V. Friedlaender p. 517, n. 3320.
[2] Plin. XXV, 58 e Seneca epp. 108, 32.

intieri non possono aver avuto luogo fuorchè supponendo, che il principio ed il termine si trovassero sul medesimo punto.

E così abbiamo descritto il nostro dipinto, senza però avere sciolto le varie quistioni intorno alle corse romane, le quali dalla sua considerazione vengono quasi provocate. Tutto ciò che si abbia a stabilire sul punto ed i segnali della partenza, sul significato e la denominazione dei cavalieri e pedoni accanto ai cocchi, sul numero delle corse e dei giri e la loro indicazione per mezzo di varii segni, sulla spina coi suoi ornamenti fissi e variabili deve essere sottoposto a nuovo e profondo esame. Mettendo insieme i monumenti, i quali a tale scopo potrebbero essere di ajuto, crediamo di aver fatto un lavoro non inutile a colui, da cui si aspetta una nuova illustrazione di questo argomento: intendo di parlare del sig. prof. Ludovico Friedlaender a Koenigsberg.

E. Hübner.

IL PONTE D'ALCÁNTARA [1].
(*Mon. dell'Inst. vol. VI e VII, tavv. LXXIII-LXXV.*)

Vicino alla frontiera che divide la Spagna dal Portogallo si trova un ponte antico sul Tago ristretto ivi da ripide e nude rupi. Ai tempi della dominazione araba si formò una piccola città accanto a questo ponte, dal quale ricevette il suo nome; perchè gli Arabi la chiamarono semplicemente *il ponte*, *Al-kantarah*. Che abbia esistito una città antica presso il ponte, non è probabile [2]; in ogni modo poi non vi si trovò la tanto cercata colonia Norba col cognome di *Caesarina*, il cui sito per lo più viene stabilito colà, ma la quale dee cercarsi piuttosto nelle vicinanze di Cáceres [3].

Negli anni 1859 e 1860 per ordine del governo spagnuolo dietro le istanze e colla concorrenza dell'Accademia di storia di Madrid il ponte è stato ristaurato, perfino ai fondamenti [4]; poco dopo finito il ristauro nel Gennajo del 1861, lo visitai io stesso. Per occasione dei ristauri dal sig. Clifford, fotografo della Regina di Spagna, furono fatte otto bellissime vedute fotografiche di questo monumento, ma se ne trasse soltanto un piccol numero di esemplari. Ne debbo uno alla esimia gentilezza del membro della nostra direzione, sig. Aureliano Fernandez Guerra a Madrid; nell'estero ne venne tranne questo un solo esemplare, che è in possesso di S. M. l'Imperatore Napóleone III. Finora esistono, a quanto io mi sappia, soltanto tre disegni del ponte, i quali per esattezza possono tornare utili alla scienza. Allorquando

[1] Discorso recitato nella Società archeologica di Berlino alla ricorrenza del giorno natalizio di Winckelmann li 9 dicembre 1862.

[2] Di ciò già si accorse l'antico cronista Morales, *coronica* I f. 284.

[3] Vedi *Monatsber. der Berliner Akademie* dell'a. 1861 pag. 393.

[4] Confrontisi la *noticia de las actas de la real academia de la historia, Madrid* 1860 *Apendice* n. I.

Don Luis Josef Velazquez, marchese di Valdeflores, nell'anno 1752 visitò Estremadura per raccogliere le iscrizioni esistenti in questa provincia, egli fece disegnare il ponte da Esteban Rodrignez, valente disegnatore d' architettura. Questi disegni per quei tempi molto esatti e diligenti si conservano tuttora fra le altre carte del Velazquez nella biblioteca dell'Accademia di storia a Madrid [1]. Soltanto una parte di essi è stata incisa e pubblicata come appendice alla cronaca dell' ordine dei cavalieri d' Alcántara, scritta nell' a. 1652 da Alonso de Torres y Tapia, ma edita nell'a. 1763 a Madrid da Tiburcio de Aguirre [2], libro, del quale fuori della Spagna appena si conosce il nome. Poco dopo l'egregio Florez nella *España sagrada* [3] ne riportò una incisione per quei tempi non mal fatta insieme con alcune indicazioni generali delle proporzioni secondo il disegno di Sebastian Ventura Araujo, nativo di Brozas presso Alcántara ridottogli dal famoso architetto Diego de Villanueva a proporzioni più piccole. Finalmente il conte Laborde nella splendida descrizione dei viaggi fatti da lui nella Spagna [4] fece riportare il ponte su cinque tavole, ma (sebbene secondo esatti misuramenti) in un modo superficiale , destinato soltanto a produrre un effetto pittoresco , che non dà un' idea della grande bellezza del monumento ; e oltre a ciò è pieno delle più grandi inesattezze , le quali si spiegano di questo che le tavole sono state eseguite a Parigi secondo disegni fatti a volo sulla faccia del luogo. Perciò le vedute fotografiche proposte da me sono di sommo va-

[1] Volume 25 della raccolta Velazquez.
[2] Vol. 1 a pag. 160.
[3] Vol. 13 p. 125-131; la prima edizione di questa parte si pubblicò nel 1756, la seconda nel 1782.
[4] Voyage pittoresque en Espagne I p. 116, tav. 169-173.

lore, e siccome l' autopsia mi mette in istato di poter decidere in pari tempo le difficili questioni intorno alle iscrizioni esistenti sul ponte, le cui interpolazioni non diedero alcun disturbo a quasi tutti gli editori anteriori, egli mi parve opportuno di pubblicare di nuovo un' opera dell' architettura antica finora non pubblicata se non imperfettamente ed illustrarla brevemente negli Annali dell' Instituto. Le tavole sono state eseguite sotto la direzione dell'architetto sig. Zimmermann secondo le fotografie possedute da me coll' uso delle pubblicazioni anteriori.

Fino al principio del secolo tredicesimo il ponte pare essere rimasto affatto intatto, come in genere fino al secolo sedicesimo nell'Estremadura non esistettero altre strade e ponti tranne i romani; dappoichè questi rovinarono, fino a questi ultimi tempi non vi erano punto nè ponti nè strade. Nell' a. 1218 Alfonso IX re di Castiglia, allorquando egli vi fondò l'ordine dei cavalieri di Alcántara, commenda di quello di Calatrava, a bella posta fece distruggere il primo arco del ponte sulla ripa destra per tener lontani i Mori. È vero che Pedro Barrantes Maldonado, autore di una cronaca della città di Alcántara scritta verso l'anno 1550 e posseduta in manoscritto da' sig. Gayangos a Madrid, del quale avremo a parlare in seguito, al contrario racconta i Mori avere distrutto il ponte; ma in ciò pare ch' egli meriti poca fede. Lo stesso autore dà un esatto rapporto del primo ristauro dell' arco, fatto dall' imperatore Carlo V nell' a. 1543 [1]. Di poi lo stesso arco venne

[1] Aggiungo qui le parole del Barrantes siccome la testimonianza forse più antica di questo fatto: *el arco postrero de la puente fue derribado por los Moros, cuando se temieron que el rey Don Alfonso el onzeno de Leon los iva á cercar, y les ganó a quella villa. Faltavanle 60 piedras principales y tenian puestas unas vigas luengas , por*

distrutto di nuovo dai Portoghesi nell'a. 1707 durante la guerra della successione di Spagna, ma, a quel che pare, poco tempo dopo ristaurato. Durante la guerra dell'a. 1809 quest' arco, insieme col secondo più grande della riva destra vennero distrutti dal colonnello inglese Mayne per ordine di Cuesta, che comandò le radunate truppe spagnuole, inglesi e portoghesi, ma tre anni dopo dal colonnello Sturgnon furono ristabiliti di legno [1], e così essi servirono al commercio fino all'anno 1836. Allora però durante la guerra spagnuola detta dei sette anni ambedue gli archi di nuovo vennero distrutti affatto dalle truppe del partito costituzionale, per togliere il passaggio a Gomez, generale dei Carlisti. In conseguenza di ciò per quasi 25 anni chi volle passare il fiume, si dovette servire d'una meschina barchetta. Dopo così lunga rovina del monumento si cominciò a temere per la sicurezza del pilastro di mezzo, che sostiene l'arco d'onore. Perciò nell'anno 1858 il governo si decise a levare affatto quest'arco, perchè premeva troppo sul pilastro. E così sarebbe stato fatto senza dubbio, se nel momento decisivo l' Accademia di storia non se ne fosse avveduta. Per le sue instanze si fecero esatti disegni di tutto il monumento ed allora in fatti l'arco venne levato, ma, assicurato prima il pilastro, esso venne di nuovo costruito pietra a pie-

donde pasavan. De lo cual informado el señor emperador Carlos quinto, porqué aquella obra no estuviesse imperfecta, la mandó aderezar de otras piedras semejantes á las que le faltavan, y començose la obra el año de 1543; fue el maestro de ella Martin Lopez, maestro de canteria y carpinteria, natural de Alcántara, hombre de gran cuerpo y membrudo noreno de rostro y muy ingenioso. Tranne il nome dell'architetto il Barrantes riporta anche la somma, che costò la ristaurazione; essa ascende a 600000 maravedi.

[1] Si confronti Madoz, *dicc. geogr.* 1, 409; e Ford, *handbook of Spain* 2, 492.

tra secondo i disegni fattine prima. Diverse aggiunte del medio evo e dei tempi ancora più moderni, segnatamente all' ingresso del ponte dalla parte del Portogallo, siccome alla porta della città ed alla salita verso la città dal lato spagnuolo, ne vennero allontanate, e l'arco fornito di iscrizioni moderne composte dall'Accademia e di alcune copie delle epigrafi antiche. La Spagna adunque deve la conservazione e ristaurazione di quel bel monumento segnatamente all'Accademia di Madrid, che in ciò si è acquistato un nuovo merito presso la scienza. L'architetto, che con intelligenza e gusto diresse la fabbrica, è il sig. Alejandro Millan; egli ha aggiunto una nuova esplanada sulla riva destra come principio d'una nuova strada alle frontiere del Portogallo.

Tav. LXXIII, fig. 1 ci presenta la veduta della lunghezza del ponte dalla parte della corrente coi sostegni di forma conica rivolti verso questa; tutte le irregolarità negli strati delle pietre occasionate in parte dal tempo, in parte dai ristauri moderni, in parte finalmente da una certa libertà, che l' architetto antico avrà creduto lecita nell'esecuzione, sono rese esattamente nel disegno, il quale in generale siccome nelle altre vedute imita le fotografie pietra a pietra con tutte le minutezze: non come le tavole del Laborde, le quali anche sotto questo rapporto, come già dissi, mostrano il più grande arbitrio e la più grande inesattezza. Fig. 2 rappresenta la pianta del piano del ponte; qui dovrebbe essere indicata anche la posizione del piccolo tempio in quanto al piano del ponte; ma coll' ajuto de' soli disegni anteriori non era possibile di indicarla con esattezza matematica. Essa si rileva abbastanza dalla fig. 1. della tav. LXXIV, dalla quale si vede che essa non coincide esattamente nell'asse del piano del ponte. Fig. 3

rappresenta la pianta delle imposte degli archi e fig. 4 quella dei piloni; anche qui si osserva quella libera irregolarità propria alle fabbriche antiche, in luogo della quale dal Laborde è stata messa una uniformità superficiale. — Tav. LXXIV, fig. 1 rappresenta la veduta posteriore del ponte con piloni piani; fig. 2 la sezione in lungo del ponte coll'arco; fig. 3 la pianta del tempio secondo il Laborde, corretta con ajuto delle fotografie, e fig. 4 il prospetto di esso nello stato odierno dopo i ristauri; si confronti la vignetta fig. 5 che mostra lo stato della parte d'avanti al tempo del Laborde. La figura 1 della Tav. LXXV, finalmente mostra la grande veduta dell'arco dalla parte occidentale pietra a pietra, coll'antica iscrizione dedicatoria e le due tavole moderne, da Carlo V invece delle antiche incastrate nei pilastri; tutto ciò, che è di ristauro moderno, siccome la corona di merli e lo scudo gentilizio, comparisce più chiaro e meno distinto nel disegno. La fig. 2 rappresenta la veduta laterale dell'arco, colla stessa esattezza come quella d'avanti.

Sulle particolarità tecniche ed architettoniche della costruzione l'architetto, che ha eseguito i nostri disegni, ci ha gentilmente comunicato le seguenti osservazioni:

» 1. Il ponte ha sei arcate, le quali dai due lati del pilone di mezzo che sostiene l'arco, vanno diminuendo di luce simmetricamente.

2. Le arcate hanno un sesto semicircolare in parte alquanto forzato, ed i raggi corrispondenti sono di uguali dimensioni tranne piccole differenze che spariscono all'occhio del riguardante.

3. I tre piloni di mezzo, de' quali due sono sempre bagnati dalla corrente, mentre il terzo vien solalemente lambito dalle escrescenze delle acque, dalla parte della corrente sono costruiti a taglia-acqua; dalla parte

opposta sono rettangolari, come rettangolari da un lato e l'altro sono tutti gli altri piloni.

4. Tutti gli archi ove impostano, ritirano alquanto dalla larghezza de' sottostanti piloni. Questi a partir dall'altezza delle imposte, sorreggono de' contrafforti a guisa di pilastri, i quali si elevano fino all'altezza del cornicione generale, e rastremati nella larghezza, conservano nei tre piloni di mezzo la forma del taglia-acqua, laddove in tutti gli altri sono rettangolari. Quei più vicini ai piloni estremi, alla metà della loro altezza hanno piccole nicchie.

5. Tutti i piloni sono impiantati con quella solidità che vien richiesta, onde ognuno per se offra un appoggio stabile, nè, rovesciando un arco, gli altri anderebbero a soffrirne ruina.

6. Il piano superiore del ponte ha de' parapetti a muro serrato, lasciando in mezzo una strada rotabile ed ai lati de' marciapiedi. Le acque piovali hanno lo scolo sui vertici degli archi.

7. Gli archi in genere hanno una grossezza di poco più di un metro. I filari de' conci per lo più non sono totalmente orizzontali, ma alquanto inclinati verso il centro degli archi.

8. I due piloni di mezzo circa al livello medio dell'acqua hanno una fascia fortemente sporgente che corre tutt'attorno. Non saprei rendere ragione del suo uso, se non forse dovea servir di appoggio per le armature della costruzione superiore.

9. L'opera muraria è eseguita a strati orizzontali con commissure non interrotte. Esse lavorate con grand'esattezza, lasciano un listello lisciato, fuori del quale la pietra vien lasciata rozza, da dar l'idea d'un robusto bugnato. Ne sono eccettuati i soffitti degli archi, le fa-

scie che costituiscono la grossezza di essi, la cimasa che corre sotto al parapetto, ed il parapetto stesso.

10 Il materiale, che ha servito alla costruzione tanto del ponte, quanto dell' arco sovrapposto e del tempio, è una pietra dura (granito) cavata nel sito stesso ».

L' iscrizione dell'arco è ripetuta da ambedue i lati su due grandi tavole di marmo; le lettere della prima riga sono dell'altezza di 2 ½ piedi spagnuoli.

Fra le grandi lettere di essa sono graffite diverse piccole iscrizioni arabe, una delle quali secondo una lettura comunicatami gentilmente dal sig. Gayangos a Madrid contiene una notizia storica del secolo XI [1]. I Mori avevano messa una torre sopra l'arco, la quale di già Ferdinando ed Isabella fecero levare; ma ancora più tardi l'arco ne venne chiamato *la torre de la espada*, giacchè nell' interno si disse essersi trovata una spada, o *del aguila*, probabilmente perchè l' imperatore Carlo da un lato fra i merli fece attaccare la grande aquila colle armi imperiali, che vi esiste tuttora; dall'altro lato sono state attaccate negli ultimi ristauri le arme dei Borboni. Del resto s' intende, che i merli che cingono adesso l' arco sono moderni; da per sè essi potrebbero essere antichi, trovandosene anche altrove sovr'antiche mura e porte (per es. su quelle della vicina Emerita Augusta secondo le monete); ma non pare probabile, che l'arco sia stato costrutto collo scopo di fortificazione, essendo esso tutto massiccio e accessibile soltanto per mezzo di scale; per lo che si potrebbe crederlo anche coronato da una semplice cornice. Tranne alcune varietà di nes-

[1] Essa è stata pubblicata in lingua spagnuola nel discorso del Duca di San Miguel, già presidente dell'Accademia, Madrid, 1862 p. 15.

suo conto nella scrittura, l'iscrizione da ambedue i lati è la seguente:

IMP · CAESARI · DIVI · NERVAE · F · NERVAE
TRAIANO · AVG · GERM · DACICO · PONTIF · MAX
TRIB · POTES · VIII · IMP · V · COS · V · P . P

Da un lato invece di ciò è scritto NERAV e PONTIF· L'anno è il 105/6 di Cristo, 858 della città [1]. Il nome di quello, che la dedicò, non si trova in questa iscrizione principale, si rileva però dalle altre epigrafi esistenti sull'arco. Perchè nei due pilastri dell'arco erano incastrate quattro altre tavole con iscrizioni [2], delle quali però si è conservata una sola, e questa disgraziatamente per l'influenza dell'intemperie in uno stato da non leggersi più. Questa tavola adesso è stata murata in una delle interne pareti dell'arco; Carlo aveva fatto attaccare di fuori da ambedue i lati due iscrizioni conformi, riferibili ai suoi ristauri del ponte: da un lato essa esiste tuttora, dall' altro è stata rimpiazzata da quella composta dall'Accademia di Madrid in onore della regina reggente e da una copia dell'unica tavola antica. Per questa adunque adesso non ci resta altro tranne le copie fatte in tempi anteriori, delle quali, siccome per

[1] Eckhel 6, 418. Debbo però supporre un errore, sia del dedicante, sia dello scarpellino, nel numero delle acclamazioni, giacchè confrontando il diploma presso Orelli-Henzen n. 6857 dobbiamo aspettar piuttosto IMP · IV, non V.

[2] A detta del Barrantes, fino al quale la tradizione benissimo poteva essersi conservata; i più antichi copisti dell'iscrizione però ritrovarono una sola delle tavole. - Le tavole di marmo erano attaccate al muro ciascuna per mezzo di quattro grandi ramponi di bronzo fatti a guisa di un dito umano, uno dei quali si conserva tuttora nella raccolta dell'Accademia di storia a Madrid. Non sono in grado di dire, se questo interessante dettaglio si trovi ancora in altre iscrizioni dedicatorie su fabbriche antiche.

l' iscrizione dell'arco, se ne sono conservate diverse. La copia la più antica fatta secondo ogni probabilità nei primi decenni del secolo decimosesto, vo' dire avanti la ristaurazione del ponte per Carlo V, da un uomo spregiudicato ed assennato, si trova nella raccolta di iscrizioni del *Peutinger* [1], che servì di sorgente principale ad Apiano (1534). Dopo la ristaurazione l' attenzione si rivolse di nuovo al ponte. Allora le iscrizioni sono state copiate diverse volte, per es. dal mentovato cronista di Alcántara *Pedro Barrantes Maldonado* (f. 34.), da *Florian Docampo*, istoriografo di Carlo [2], da cui le prese *Morales* [3], da *Mamerano di Luxemburgo*, la cui raccolta era anch' essa in possesso del Peutinger [4], da *Gaspar de Castro* canonico di Salamanca, il quale nell'a. 1555 le mandò ad Antonio Augustino a Roma [5]; in questa guisa esse vennero nelle raccolte dello Smezio e del Grutero [6]. Lo stesso Castro le mandò anche a *Juan Fernandez Franco*, nativo d'un piccolo paese dell'Andalusia, amante delle cose patrie [7], colla di cui copia le stampò Florez nell'*España sagrada* l. l. L' iscrizione, che si congiunge immediatamente con quella di Trajano incisa sopra l'arco dice adunque così:

[1] Adesso a Augusta cod. 527 f. 54 s. 1.
[2] Cod. Matrit. Q 130 f. 26 v.
[3] Coron. 1 f. 284.
[4] Cod. di Halder 656 f. 3.
[5] Cod. Vat. 6040 f. 48.
[6] Smet. 4, 1-3, Grut. 162, 1-3.
[7] V. *Rhein. Mus.* 17, 1861 p. 255 segg.

MVNICIPIA
PROVINCIAE
LVSITANIAE · STIPE
CONLATA · QVAE · OPVS
PONTIS · PERFECERVNT
IGAEDITANI
LANCIENSES · OPPIDANI
TALORI
INTERAMNIENSES
COLARNI
LANCIENSES · TRASCVDANI
ARAVI
MEIDYBRIGENSES
ARABRIGENSES
BANIENSES
PAESVRES [1]

Siccome la tradizione espressamente dice aver esistito quattro tavole di questo genere, due per ciascuno dei due lati dell'arco, egli è molto probabile, che, parimente come al di sopra dall'arco, anche sui lati la stessa iscrizione fosse ripetuta soltanto due volte. È vero, che l'iscrizione conservataci da per sè è completa, ma che essa sia stata ripetuta quattro volte è molto improbabile. Facilmente l'elenco delle città, che vi contribuirono può essere stato continuato sull' altra tavola, e aggiunti di più forse i nomi di quelli, i quali erano stati incaricati dell' esecuzione, o cosa simile. Si aggiunge, che fra gli undici municipi della Lusitania nominati nell' iscrizione, di due soli si conosce con sicurezza il sito, degli *Igaeditani* cioè (*Idanha a velha* nel Portogallo) e degli *Aravi* (*Deveza* presso *Marialva* nella *serra*

1 Tralascio di annotare le varianti, giacchè esse sono poco rilevanti e pel nostro scopo senza interesse.

d'Estrella) [1]; mentre di due altri, dei *Lancienses oppidani* e dei *trascudani* almeno in generale si può stabilire la posizione per il fiume Cuda (adesso Coa) [2]. Tutti quattro sono assai lontani dal ponte; all'incontro nell'elenco mancano alcune città più vicine e più rinomate, come Caurium (*Coria*), e Capera (*Cappara* presso *la Oliva*). Il Morales suppone sulla tavola perduta essere stati scritti i nomi di cinqne colonie della Lusitania, o almeno quello della più vicina di esse, vale a dire di Norba Caesarina. Ma siccome nella iscrizione conservata espressamente si nominano i municipi, ed essi soli, le colonie avrebbero dovuto almeno in altra guisa prender parte alla fabbrica. Ma a ciò si oppone una considerazione, della quale si parlerà in seguito.

Intanto tutte le congetture intorno al contenuto della tavola perduta restano incerte. Quello che si può dire, si è, che le città e nazioni nominate nella tavola sulla parte inferiore dell'arco, dopo applicato da Vespasiano il dritto latino agli Spagnuoli *municipia iuris latini*, alle spese delle quali il ponte venne fabbricato, colla iscrizione di sopra evidentemente dedicano il ponte e l'arco all' imperatore [3]. Due cose restano a considerarsi in questa iscrizione. La prima si è, che il ponte non è stato fabbricato a spese pubbliche, ma da alcune città *stipe conlata*. Dunque esso non era un *opus publicum*

[1] *Monatsber. der Berliner Akademie* dell' a. 1861 p. 778 e 781.

[2] Degli altri vengono mentovati altrove soltanto i Colarni, i Meidubrigenses, gli Arabrigenses e forse i Talori, senza però che per questo se ne potesse stabilire il sito.

[3] In ogni modo egli è falso di ritenere col Florez la iscrizione di sopra per una mera data cronologica, alla qual opinione tranne altre cose si oppone l' esser essa composta nel dativo, oltr'a ciò la sua grandezza ed il posto cospicuo, che essa occupa.

populi romani, ma soltanto un *opus publicum* di diversi comuni provinciali. Con ciò concorda, che il ponte non fa parte della rete di strade pubbliche della provincia, le quali, originariamente costrutte per fini militari, innanzi tutto misero in sicura communicazione le colonie militari romane. La più vicina strada romana, dalle colonie Augusta Eremita e Norba Caesarina a Salmantica e più inoltre a Caesaraugusta, dal popolo chiamata *el camino de la plata* [1], passa il Tago sopra un altro ponte, del quale importanti avanzi si sono conservati presso Alconetar; mentre il ponte di Alcántara resta dalla parte di occidente. Nè il ponte di Alconetar nè alcun altro dei molti ponti, che fanno parte delle strade romane, per cagion d'esempio il grande ponte presso Emerita, quello di Aljucén ed altri, non sono forniti di iscrizioni, appunto per ciò, che essi come fabbriche pubbliche erano compresi nella fabbrica delle strade. Neppure una colonna migliare si è trovata sulla strada da Norba a Alcántara, mentre sul *camino de la plata* tuttora in qualche posto vi stanno insieme tre e più ancora di queste colonne. Neanche sull'altra riva del Tago nel Portogallo si riconosce alcuna comunicazione fra il ponte e le strade romane, le quali misero in comunicazione fra di loro le colonie le più vicine, cioè *Scalabis* chiamata *Praesidium Iulium* (Santarém sul Tago inferiore a settentrione di Lisbona) e *Bracara Augusta* (Braga nella provincia del Minso, a settentrione di Oporto). È questa la considerazione, che

[1] Ciò vuol dire: la strada d'argento, e questo nome, probabilmente d'origine araba, descrive benissimo la sua solidità e bellezza, incomprensibile ad un popolo di nomadi, qualità che vennero ammirate e vantate con espressioni entusiastiche anche nel ponte di Marisa. Affatto assurdo mi pare, di pensare cogli autori spagnuoli alla parola greca πλατύς, di modo che *camino de la plata* sarebbe via lata.

lo rende poco probabile, che tranne i municipi abbiano preso parte in alcun modo alla costruzione anche le colonie. Anche nella città portoghese di *Chaves* non molto distante, nella provincia *Tras os Montes*, l'antica città di Aquae Flaviae nella Gallaecia, si trova similmente un ponte romano sul fiume Támaga, fabbricato e dedicato a Trajano dagli abitanti della città nello stesso anno come quello d' Alcántara [1]. Una colonna trovata nelle vicinanze del ponte (Grut. 245, 2) nomina Vespasiano, Domiziano, e Tito, la legione settima stazionata nella Spagna sotto il legato della provincia, il legato della legione ed il procuratore imperiale, con 10 *civitates* della Gallaecia (le quali allora non ebbero ancora il dritto municipale latino), in primo luogo fra esse gli *Aquiflavienses*. Probabilmente essi avevano preso parte alla costruzione della strada, perchè l' imperatore lo desiderava o ordinava così, mentre il ponte venne fabbricato più tardi sotto l' impero di Trajano dai soli *Aquiflavienses*.

In secondo luogo deve considerarsi l'anno dell'iscrizione. 'È questo lo stesso, nel quale Trajano finì la seconda sua spedizione dacica e fece fabbricare quell' immenso ponte sul Danubio, che da Dione viene descritto come un miracolo dell'arte dell'architetto greco Apollodoro di Damasco [2]. Già prima Trajano aveva fatto

[1] Aquiflavienses pontem lapideum de suo f[aciendum] c[urarunt] dice la iscrizione conservata presso il Grut. 162, 4.

[2] Una esatta descrizione degli avanzi di questa fabbrica e della strada sulla riva incavata nella rupe che ad essa conduce è stata pubblicata ultimamente dal cav. di Arneth a Vienna nei *Mittheilungen der K.K. Centralcommission zur Erhaltung u. Erforschung der Baudenkmale u. s. w.* 1, 1856; cf. 3, 1858 e *Jahrbücher des rheinischen Alterthumsvereins* 28-30, 1860 p. 256 segg. Soltanto dopo scritto quest'articolo da una nuova copia fatta dal Mommsen della nota iscrizione Grut. 163, 1 ho dovuto avvedermi, che la costruzione di questo ponte appartiene all' anno della quarta tribunicia potestas di Trajano, cioè all'a. 101, dopo la prima, non la seconda spedizione dacica.

fabbricare un ponte sul Reno presso Magonza; più tardi nella sua spedizione partica, egli ne fabbricò un altro sull'Eufrate. A queste fabbriche, che non esistono più si aggiunge il ponte di Alcántara, sebbene una opera di estensione più piccola, purtuttavia una degna prova della tecnica di quell'epoca, che non si sgomentò innanzi ad alcuna difficoltà. Come già fu detto, esso è un *opus publicum* dei diversi *municipia provinciae Lusitaniae.* Che poi fabbriche pubbliche nelle provincie non si fecero senza permesso imperiale, è noto dalle lettere di Plinio e Trajano e da alcune leggi del titolo delle pandette, che tratta *de operibus publicis* [1]. Perciò oltre il nome dell' Imperatore nessun altro nome fuorchè quello di chi fece la fabbrica non dovette essere inciso nelle iscrizioni di *opera publica*; siccome lo vediamo sul ponte d' Alcántara. Fra *l' auctoritas principis*, sotto la quale esso è stato fabbricato, ed un ordine di fabbricarlo sarà corsa poca differenza.

Resta a considerare il piccolo tempio, che si trova a un dipresso sull' asse del ponte nella riva sinistra, la facciata rivolta verso ponente. Che nelle parti principali esso sia antico e dello stesso tempo come il ponte, è fuori di dubbio. Ma allorquando i cristiani riconquistarono il paese, venne trasformato in una cappella di S. Giuliano [2] e nell' andare del tempo cangiato in modo da non riconoscerlo quasi più. Tale lo mostra per esempio ancora la veduta presso Laborde. Adesso è stato ristaurato con molto buon senso dal sig. Millan, quale lo mostra la nostra tavola; allorquando però io lo vidi, esso serviva agli impiegati della dogana di stazione da

[1] 50, 10 segnatamente 3; si confronti cod. 8, 12, 10 e 11, 74, 4.

[2] Quale dei molti santi di questo nome abbia da intendersi, non saprei dire, probabilmente però un arcivescovo di Toledo dei tempi dei Visigoti.

guardia. È alto 20 piedi parigini, largo 12 ½ e consiste in una semplice cella (con traccie di un compartimento nell' interno). Riceve il lume soltanto dall' ingresso, formato da due paraste dell' ordine toscano, le quali sono state ristaurate secondo i ritrovati avanzi. Queste due paraste sostennero originariamente secondo ogni probabilità una tavola di marmo simile a quella dell' arco colla iscrizione dedicatoria. Ma questa tavola è sparita e deve essere sparita di già avanti la prima ristaurazione del ponte fatta da Carlo V. Perchè soltanto la raccolta del Peutinger ed alcune altre della stessa epoca contengono l' iscrizione nella forma come vedremo in appresso, ancora non falsata. In tutte le altre essa è interpolata. Ma neanche questo esemplare interpolato si è conservato. Nell'anno 1648 D. Pedro de Carvajal y Ulloa, gran maestro dell'ordine, ne fece mettere al suo posto una copia in granito fatta con gran trascuratezza, la quale è piena di errori dell'ortografia spagnuola. Nella sottoscrizione egli si nomina espressamente come autore di questa copia, essendo il creduto originale in uno stato da non leggersi più. Anche per questa iscrizione dunque l'unica autorità, che ci resta, sono le raccolte di iscrizioni in iscritto. Secondo quelle del Peutinger e le più antiche a queste affini essa dice così:

IMP · NERVAE · TRAIANO · CAESARI · GERMANICO · DACICO · SACRVM

TEMPLVM·IN·RVPE·TAGI·SVPERIS·ET·CAESARE·PLENVM
ARS·VBI·MATERIA·VINCITVR·IPSA·SVA
QVIS·QVALI·DEDERIT·VOTO·FORTASSE·REQVIRET
CVRA·VIATORVM·QVOS·NOVA·FAMA·IVVAT
INGENTEM·VASTA·PONTEM·QVI·MOLE·PEREGIT
SACRA·LITATVRO·FECIT·HONORE·LACER
PONTEM·PERPETVI·MANSVRVM·IN·SAECVLA·MVNDI
FECIT·DIVINA·NOBILIS·ARTE·LACER
QVI·PONTEM·FECIT·LACER·ET·NOVA·TEMPLA·DICAVIT
SCILICET·ET·SVPERIS·MVNERA·SOLA·LITANT
IDEM·ROMVLEIS·TEMPLVM·CVM·CAESARE·DIVIS
CONSTITVIT·FELIX·VTRAQVE·CAVSA·SACRI

L' iscrizione ci fa conoscere il nome dell'architetto del ponte e del piccolo tempio [1] : esso si chiamò Lacer. Il poeta in versi in quanto alla forma corretti ed artificiosamente intrecciati, i quali benissimo corrispondono al tempo di Trajano, svolge il concetto, che Lacer abbia dedicato ed il tempio ed il ponte al divino Cesare ed ai *superi* o *divi Romulei.* Siccome egli ha fabbricato il ponte *honore sacra litaturo*, così ha dedicato al Cesare *nova templa* come *munera*, *quae superis sola litant*: ambedue i motivi della dedicazione sono felici. Già dagli interpreti spagnuoli venne osservato che il secondo verso: *ars ubi materia vincitur ipsa sua* a bella posta scambia nel contrario le note parole di Ovidio intorno alla *regia Solis* (metam. 2, 5): *materiam superabat opus*; perchè qui vien detto piuttosto *artem vicit materia.* Si domanderà, come ciò abbia da intendersi. Il tempio, siccome il ponte, è fabbricato di una specie di granito, che si trova communemente in queste contrade. Questo dunque non può in

[1] I nomi degli architetti si trovano molto di rado sulle fabbriche antiche ed allora per lo più in posti meno cospicui.

alcun modo vincere l'arte impiegata dall' architetto, quantunque essa si voglia stimar poco. Il mentovato Pedro Barrantes Maldonado intese sotto la *materia* le pietre, senza rendersi conto, che l'idea, che così nasce, è falsa, mentre Morales (al quale di nuovo tutti gli altri autori spagnuoli posteriori ciecamente tengono d'appresso), senza aver mai veduto egli stesso il ponte ed il tempio, non si contentò di questa spiegazione, ma racconta, essere il tempio del tutto lavorato dal sasso naturale e consisterne soltanto la facciata di tre immense pietre staccate [1] . Ciò dunque, in cui a detta sua consiste la vittoria della *materia* sopra l' *ars*, è lo stesso sasso del Tago, che forma il tempio. Il tempio però, siccome io posso assicurarlo come testimonio oculare e si vede dal disegno, non è punto lavorato dal sasso, ma tutt'al contrario fabbricato di grandi pezzi di granito a bugnato del tutto nella stessa guisa, come gli archi del ponte. Ma anche supposto, che il tempio sia realmente lavorato dal sasso (il che non l'è), l'idea che perciò la *materia* vinca l'arte impiegata, resta malacconcia. Allora appunto il poeta dell'epigramma avrebbe dovuto vantare l'artista, perchè la sua arte divina avesse vinto la rozza massa del sasso; egli non poteva dire in alcun modo, che la *rupes Tagi* da per sè sovrastasse alla fabbrica del ponte e del tempio. Nè ciò

[1] Coronica 1, f. 285. *La delantera y portada hazen tres piedras grandissimas; ... todas estas tres piedras son lisas, sin que tengan ninguna moldura: porque el artifice pretendió la bravosidad de sola la grandeza, y assi se preció della en el epigramma. Las tres paredes, que forman el templo, son cavadas en la peña viva ...; con esto tuvo mucha razon el artifice dell'amarlo templo en la roca de Tajo .... Tambien con mucha razon dixó al reves de Ovidio, que la materia vencia al arte, por ser natural la fabrica de las paredes, y las piedras postizas ser tan grandes, que causan espanto y maravilla, sin averla en la lavor, pues es todo liso.*

sfuggì al buon senso di Franco, mentre tutti gli altri stettero alla sciocca spiegazione del Morales. La spiegazione giusta, che anche dal Franco di già venne indovinata, ma non con precise parole espressa, è anzi molto semplice: *materia* ha da intendersi nel senso metaforico assai commune, onde non aver bisogno di provarlo con esempi, e significa il concetto, l'obietto della attività artistica (*materiam artis eam dicimus*, *in qua omnis ars versatur* dice Cicerone de inv. 1, 5); qui dunque, come lo svolge di più l'epigramma, il doppio *sacrum*, che Lacer col ponte e col tempio offre *Caesari et superis*. L'idea poi, che la divinità dell' imperatore sovrasti all'arte, quantunque grande, impiegata nella fabbrica, e che perciò il sublime obietto scusi la semplicità del tempio, corrisponde affatto al carattere di quel tempo, in cui Plinio scrisse il suo panegirico. E così anche lo scambiamento introdotto nel passo di Ovidio, dove le porte criselefantine del palazzo del Sole si dicono essere vinte dalla decorazione artificiosa di Mulciber, acquista un senso più preciso.

L' esemplare interpolato dell' epigramma, che si trova per la prima volta presso Barrantes, contiene dopo que' versi ancora la seguente aggiunta, come esistente sulla stessa lapide:

C. Iulius Lacer h(oc) s(acellum) f(ecit) et dedicavit amico Curio Lacone Igaeditano

Siccome l' espressione *hoc sacellum fecit* [1] affatto si scosta dal linguaggio delle iscrizioni, così la dedicazione

[1] Non voglio però tacere che secondo le testimonianze più antiche la lettura della prima delle tre lettere H. S. F sembra esser stata incerta. Che poi le parole *amico Curio Lacone* non possono esser dativi, già fu notato dal Rescude (Epist. ad Moralem, Hisp. ill. 2, 1023). Ma non sarebbe giustificata questa giunta, nemmeno se volessero intendersi come ablativi assoluti.

ad un amico è priva di senso, essendo quella all' imperatore con grandi lettere scritta al di sopra. L' *Igaeditanus* è ripetuto dal nome del primo dei *municipia, quae opus pontis perfecerunt*; in una iscrizione di Idanha a velha copiata dal Docampo si trova eziandio: C. Curius Tulli f. Quir. Firmanus. Se nelle copie le più antiche realmente si trovasse questa aggiunta, allora bisognerebbe conseguentemente dichiarare tutta la iscrizione per falsa. Per la qual cosa se dallo Scaligero ciò non venne fatto, egli di certo venne ritenuto dal farlo per il fino gusto nella poesia latina, conoscendo che l'epigramma non poteva essere fatto nel secolo decimosesto. Nello stesso caso si trovò il Maffei [1]: vorrebbe dichiarare l'iscrizione per falsa, ma non lo fa a motivo dell'eleganza dei versi. L'unico che al mio sapere abbia avuto il coraggio di mostrarsi conseguente fino ad un tal punto, è il sig. Giraud [2]. Che l'architetto si chiamasse Lacer, non bastò al patriottismo degli abitanti di Alcántara, volevano conoscerne anche il *praenomen* ed il *nomen*. Ma neanche di ciò si contentarono. Nel piccolo tempio si trova tuttora un piccolo altare (sicuramente non ab antico, perchè anche ciò sarebbe contro l'uso antico), sulla parte posteriore del quale, che adesso è danneggiata, tuttora compariscono in buon carattere del secolo decimosesto le seguenti lettere:

IVLIVS · LACE

mentre sulla parte d'avanti nello stesso carattere brutto del secolo decimosettimo, in cui è scritta la copia ancora esistente dell' epigramma, si vede la completa co-

[1] Ars crit. lap. p. 297.
[2] *Les tables de Salpensa et Malaga*, ediz. sec., Parigi 1856 p. 11.

pia dell' iscrizione, che si trovò un giorno sulla parte posteriore:

C · I · LACER
HANC · ARAM
EREXIT · VT
DIIS · SACRA
FACERET

Al disopra, sulla cornice dell' altare, nello stesso carattere compariscono le seguenti lettere:

DO
P · B · M · HAS LITERAS
RESTITVIT

Anche ciò era scritto senza dubbio sul lato posteriore, e venne copiato dal gran maestro Carrajal sulla parte che oggi sta avanti, poichè l'altra era danneggiata e troncata. Che l' originale di questa iscrizione non sia antico, non ha bisogno di essere provato, quantunque il nome dell' autore, il quale però si significa come *restitutor* nelle lettere P(edro) B(arrantes) M(aldona)DO, non vi fosse scritto sopra; essa sta in contradizione con tutte le regole della scienza epigrafica. Nella città di Alcántara stessa esiste tuttora la casa del Barrantes. Nel cortile di questa giace una lapide tonda, nella circonferenza della quale in un carattere anch' esso evidentemente moderno si leggono queste lettere:

C · I · L · H · S · E · S · T · T . L

che sarebbe a dire: *C. Iulius Lacer hic situs est; sit tibi terra levis*. Anche l'epitafio dell'architetto dunque, e anch'esso col completo suo nome, è venuto per caso

nelle mani di Barrantes. — Queste evidenti falsificazioni non si trovano in alcuna delle raccolte antiche d'iscrizioni: il Castro, senza dirne niente, le lasciò da banda, mentre tutti gli altri autori spagnuoli le ripetono in buona fede. Se vi fosse bisogno di altre prove contro il Barrantes, potrei citare alcune altre falsificazioni, nelle quali egli attribuisce parimente alla sua patria un nome antico, quello di Lancia cioè, città nella iscrizione nominata in luogo secondo (giacchè di quello degli Igaeditani non se ne poteva servire). Che poi l'autore di queste piccole iscrizioni e dell'aggiunta all'antico epigramma del tempio sia lo stesso personaggio, è chiaro. Pedro Barrantes Maldonado si dovrà adunque annoverare fra la numerosa classe di falsificatori di iscrizioni per un particolare spirito di patriottismo. Dalla più parte dei suoi colleghi italiani e spagnuoli egli differisce soltanto in ciò, che ad Alcántara le lapidi non sono rare; perlochè egli poteva tramandare ai posteri i suoi sogni patriottici non soltanto in iscritto, ma in una materia più durevole. [1] L'architetto del ponte e del tempio d'ora in poi si dovrà chiamare nella storia dell'arte col solo cognome di Lacer [2].

E. Hübner.

---

[1] Questa mia esposizione dovrà esser alquanto modificata, se è vero, come ora mi vien comunicato, che Barrantes nacque soltanto nell'a. 1510. Imperocchè già nell'a. 1527 fu mandato a M. Accursio il testo interpolato; e sembra perciò più probabile, che la prima falsificazione esistesse già prima del Barrantes, mentre questi l'avrebbe poi ampliata al modo suo.

[2] Si confronti Brunn, *Künstlergesch.* 2. p. 337, intorno alla cui domanda esternata a p. 368 dello stesso volume annoto, che anche a Toledo un ponte sul Tajo si chiama *el puente de Alcántara*, appunto perchè il nome arabo non significa altro che ponte.

BASE ESISTENTE NELLA VILLA PAMFILI-DORIA.

(*Mon. dell'Inst. vol. VI e VII, tav. LXXVI*, 1-3.)

Questo monumento interessante sotto diversi rapporti, che siamo lieti di poter pubblicare per la prima volta, si trova nella suddetta villa in mezzo a quel prato, che si estende innanzi al casino. La sua provvenienza è sconosciuta; ma siccome l'imperatore Antonino Pio, il quale, come vedremo in appresso, è rappresentato su di esso, ebbe un'ampia villa a Lorio, dove egli stesso era stato educato e morì [1], e il territorio, su cui cotesta villa si trovò, passò dal possesso della famiglia Pamfili in quello dei Doria, ne nasce qualche probabilità, che il nostro monumento sia stato ritrovato colà e trasferitone al posto, che occupa ai dì nostri. È questo una base di marmo bianco e di forma rotonda (v. n. 2 della nostra tavola), cinta all' intorno da figure in alto rilievo di lavoro romano, adesso sventuratamente più o meno danneggiate dall' intemperie o dalla mano degli uomini. Nel piano superiore di essa si vede incavato un cerchio con un buco in mezzo (v. n. 3 della tav.). Diversi autori ne fecero menzione [2], i quali però indicando con più o meno probabilità il significato delle diverse figure, si astennero di dare una spiegazione del loro in-

[1] Capitolin. Antonin. P. c. I e XIII.

[2] Winckelmann, *Werke* II p. 386. V p. 31. 238. 602. *Beschreibung der St. Rom III* 3. p. 632. Welcker presso Müller *Handb. der Arch.* ed III, § 204. 3. § 253. 3. Marini nella sua edizione di Vitruvio I p. 244. L'ultimo nella stessa opera tom. IV tav. LXXII. fig. 8 ne fece riportare i contorni, ma pare che non abbia mai adempita la promessa fatta nel tom. primo di farne argomento di un discorso apposito nell'accademia archeologica romana. Si confronti anche ciò che espose il Brunn nel suo discorso inserito negli Annali 1852 p. 343.

sieme. Se intanto la più parte di quelli (il Winckelmann, gli autori della Descrizione di Roma ed il Marini) la presero per una ara anzichè per una base, questa opinione viene rifiutata per diversi pezzi di piombo, che tuttora si vedono infitti nell'orlo superiore di essa. Perchè questi erano evidentemente destinati a reggere qualche oggetto, che stava al di sopra e che secondo ogni probabilità non può essere stato altro, che una statua. Ma allo stesso scopo dovette servire il mentovato cerchio nel piano superiore [1], il quale di più ci fa supporre, che la statua, per attaccar la quale si volle tanta precauzione, sia stata di bronzo. In quanto alla sua grandezza, le dimensioni della base mostrano, che dovette essere di proporzioni maggiori del naturale. Dalla maniera in fine, in cui l'orlo superiore della base sporge alquanto al di fuori, come per assicurare le figure del rilievo contra qualsiasi danneggiamento, che potesse venire dal di sopra, si può conchiudere, che essa sia stata collocata da principio all'aria aperta.

Stabilito così l'uso, cui il nostro monumento serviva, ci rivolgiamo alla parte più interessante di esso, vale a dire alle figure in rilievo, che si vedono espresse su di lui (v. n. 1 dalla tavola indicata). Fra esse più delle altre attira lo sguardo la figura togata e coronata d'alloro, con una specie di scettro nella s., che è sormontato da un bustino. Che essa rappresenti un im—

[1] Siccome la superficie delle basi conservate nei musei per lo più si sottrae agli occhi, essendo sovr' esse collocate statue od altri oggetti, così non credo inutile di rammentare la descrizione fatta dal sig. Henzen negli Ann. dell'a. 1857 p. 105 di una base marmorea, nel cui piano superiore parimente come in quello della nostra si vede incavato un cerchio con un buco in mezzo. S' intende del resto, che la statua stava sur un plinto, e che questo, non la statua stessa, era attaccato sulla base.

peratore, chiaramente apparisce da tutta l'attitudine, ma più ancora dalla corona d'alloro e dalla figura della Roma, che a man sinistra di chi guarda le sta d'accanto. Essendo barbata dobbiamo riconoscervi uno degli imperatori posteriori a Trajano. Essa venne presa dal Marini per Antonino Filosofo, dagli autori della Descrizione di Roma per Antonino Pio. Cercherò di provare nel procedere di questo trattato, che vi sia rappresentato Antonino Pio. Intanto fermiamo lo sguardo per un momento sulla figura della Roma. Nel nostro rilievo siccome in un altro della Villa Albani [1], dove essa parimente apparisce accanto ad Antonino Pio, la vediamo rappresentata secondo il tipo nei tempi più antichi predominante, voglio dire da Amazzone, oltre al quale sulle monete dello stesso Antonino Pio, sur alcune di Adriano e forse già prima, si riscontra quell'altro, che si accorda al tipo di Pallade [2]. Ella tenne nella s. la lancia, di cui rimane ancora una parte, nella d. probabilmente il parazonio, vedendosi sul braccio superiore la traccia di qualche oggetto, che vi appoggiò, e trovandosi essa anche in altri monumenti nella stessa attitudine [3]. È poi cosa conosciuta, che fino da Augusto gl' imperatori romani amarono farsi rappresentare accanto l' immagine di Roma per rammentare ed inculcare anche in questa guisa ai Romani lo stretto rapporto, che passasse tra essi e lo stato personificato in questa figura [4]. La figura muliebre, che sta

[1] V. Mon. dell'Inst. vol. IV, tav. 4. Annali 1844 p. 155 seg.

[2] V. Zoega, bassir. I p. 140 segg. Senckler negli Annali degli antiq. rhen. XIV p. 76.

[3] Si confronti la statuetta riportata dal Visconti mus. Pio Cl. II tav. 15.

[4] Intorno ai tempj dedicati ad Augusto e la dea Roma i passi classici sono Dio LI. 20 e Suet. Aug. 52.

d'accanto alla Roma, caratterizzata dalla pelle di capra, in cui è involta, dallo scudo e la lancia, che tiene nella s., e da una certa rigidezza arcaica nell'attitudine, venne riconosciuta dal Winckelmann per la Giunone Lanuvina (*Iuno Sospita Mater Regina*). Nè occorre parlar qui più a lungo nè del tipo di questa divinità nè del suo culto [1]; ma sapendosi, che Antonino Pio era nativo di Lanuvio, con ogni ragione gli autori della Descrizione di Roma stimarono doversi ritenere la figura del nostro rilievo, che vedevamo rappresentare un imperatore, appunto per Antonino Pio anzi che per Antonino Filosofo. La Giunone Lanuvina parimente apparisce sulle monete di Antonino Pio secondo quel costume antico, col quale anche nei tempi della repubblica i magistrati di famiglie originarie da qualche città latina o sabina usarono far imprimere sul riverso delle monete battute nel loro magistrato l'immagine di qualche divinità particolare a quella; e da Capitolino nella vita di Antonino fra le fabbriche fatte da quell'imperatore fuori di Roma vengono annoverate *templa Lanuvina* [2]. È vero, che anche Commodo nacque a Lanuvio, ma, anche supposto, che dopo il noto decreto del senato, di togliere di mezzo le sue statue (Lamprid. Commod. c. 19), nel nostro rilievo la sua immagine fosse rimasta intatta, egli sarebbe rappresentato probabilmente in altra maniera. Le fattezze poi della figura imperiale sebbene corrose dal tempo, purtuttavia pare che mostrino ancora qualche somiglianza colle immagini di Antonino Pio noteci altronde, ed in specie la dignità espressa in tutta l'attitudine benissimo concorda colle notizie tramandateci da Capitolino intorno

[1] V. Cic. de n. deor. I 83. Visconti Piocl. II tav. 21. Müller *Handb. der Arch.* § 353. Preller, *roem. Myth.* p. 246.
[2] Capitolin. Antonin. P. c. VIII.

alla bellezza virile di quell'imperatore, il quale, allorquando la vecchiaja gli cominciò ad incurvare le membra, si fasciò il petto di tavolette di legno per tenersi dritto [1].

Volgendoci ora, anzi che continuare il giro da questa parte, dall'altro lato dell'imperatore, la prima figura, che gli sta d'accanto, si riconosce senza altro per Marte. A quel che pare il dio era rappresentato imberbe, colla lancia nella s., lo scudo ai piedi e la clamide affibbiata sull'omero sinistro. Nella d. egli tenne forse il parazonio, come è rappresentato anche su diverse monete della famiglia Claudia; al meno non saprei come spiegarmi altrimenti quelle traccie di una rottura, che si vedono sul petto un poco al disotto dell'omero destro. Noto ancora, come l'artista ha voluto dare alle figure della Roma e di Marte proporzioni più piccole, che non sono quelle delle figure circostanti, sia per indicarne soltanto la gioventù, ossia per fare spiccar di più la figura dell'imperatore, che sta in mezzo ad esse. La figura muliebre, che segue di poi, se non per altri motivi, per la vicinanza di questo, prenderemo per Venere, sebbene essa si scosti alquanto dal tipo commune di questa divinità. Non voglio parlare del diadema, che le cinge la testa, nè dell' asta, che tien nella sinistra, oggetti riconosciuti di già dal Winckelmann come attributi particolarmente della Venere celeste [2]. Più specie di certo ci deve fare il carattere affatto matronale espresso nelle forme del petto e nella ricca maniera, in cui è vestita, non restando scoperto altro che le parti inferiori delle braccia. Ma se da queste apparenze potesse nascere a qualcheduno alcun dub-

1 Capitolin. Antonin. P. c. II e XIII.
2 Mon. ined. I. p. 37.

bio intorno al significato della figura, la quale infatti dal Marini venne ritenuta per Faustina sotto le forme di Giunone, egli verrà rimosso da una serie di monete della Giulia Mammea, sulle quali si scorge una figura affatto simile alla nostra colla epigrafe: *Venus Genetrix* [1].

Riccamente vestita e cinta la testa dal diadema ella tiene nella s. un'asta, nella d. un globo; un fanciullo se le avvicina correndo con vivo gesto della mano. Come si vede, prescindendo dal fanciullo e dal globo, questa rappresentanza corrisponde affatto alla figura della base. Dico prescindendo dal globo, perchè secondo gli avanzi del braccio destro della figura sulla base bisogna credere, che questo pendesse lungo il corpo. Un poco più in giù il marmo mostra una rottura, di modo che sembra, che anche sulla base la dea abbia tenuto un oggetto nella d., il quale però di certo non era un globo. So bene, che per Venere Genitrice vengono ritenute generalmente quelle statue, dove la dea leggermente vestita di una tunica stretta al corpo colla mano s. in modo grazioso alza il lembo del manto un poco sopra l'omero, probabilmente copie della famosa statua di Arcesilao [2]; ma con giusto criterio venne osservato dal ch. Gerhard [3], che dall'esistenza di que-

[1] V. Millin, *gal. myth.* tav. XLIV 185 - Gessner num. imp. rom. CXIX 65. Avrei potuto citare pure altri esempi dello stesso tipo. Così per es. Venere vestita nella stessa guisa, mentre un Amore le svolazza intorno alle spalle, apparisce sul frontone del tempio creduto di M. Aurelio, v. Mon. dell' Inst. vol. V tav. XL, e lo stesso concetto ritorna sull' ara Augustea di Ravenna (v. Gori, *Gemmae astrif.* III p. 137), dove a torto l'editore volle riconoscere le forme di Giunone. In genere si deve confrontare ciò che intorno ai tipi di Venere espose recentemente il ch. Iahn in un articolo inserito nei *Ber. der Leipz. Gesellsch. d. W.* 1861 p. 113 segg.

[2] V. Visconti Piocl. III tav. 8. Brunn, *Gesch, d. gr. K.* I p. 601. Jahn loc. cit. e sul torso recentemente scoperto sul Palatino Bullet. 1862 p. 233.

[3] *Venusidole* p. 3.

sto tipo non segue non averne esistito un'altro, il quale anzi come abbiamo veduto, ci vien attestato dalla leggenda sulle monete di Giulia Mammea. Se poi il tipo rappresentato su queste monete e sul nostro rilievo e secondo il suddetto autore derivato dal tipo della 'Αφροδίτη οὐρανία molto si accosta a quello della Giunone, facilmente questo si spiega dalla stretta affinità delle idee, che nelle menti dei Romani si dovettero aggruppare intorno al nome della Venere Genitrice e della Madre Giunone , protettrici tutte e due dei matrimonii e di quello , che ne segue. Che Marte e Venere fino dai tempi di Giulio Cesare vennero riguardati come gli autori non soltanto della famiglia Giulia, ma di tutto il popolo romano, ed in conseguenza a ciò toccarono un culto più ampio, che prima, non ha bisogno di essere comprovato [1].

Accanto alla Venere sta una Vittoria colla palma nella s., nè la sua presenza nel nostro rilievo ci può recare meraviglia , sapendosi, che, sebbene Antonino Pio stesso non abbia assistito a veruna guerra, purtuttavia i suoi legati combatterono con felice successo in diverse parti dell' impero [2]. Fra la Vittoria e la figura che le sta più vicina , è ora un posto vuoto con un buco quadrato in mezzo, ma vi appariscono ancora i contorni di una figura bislunga dell' altezza delle altre, levata diligentemente collo scarpello. Succede quindi una figura togata e senza dubbio imberbe, sebbene adesso manca di testa, di proporzioni assai più piccole delle

[1] V. C. J. Gr. n. 2957. ['Εφεσίων ἡ βουλὴ καὶ ὁ δῆμος καὶ τῶν ἄλλων 'Ελλήνων αἱ]πόλεις ····· Γάϊον 'Ιούλιον Γαΐου υἱὸν Καίσαρα ···· τὸν ἀπὸ ῎Αρεως καὶ 'Αφροδείτης· A Marte e Venere in particolare pare che sia stato consecrato il panteon, v. Dio LIII. 27. Si confronti anche Macrob. Sat. I 12. 8 e Preller, *roem Myth*. p. 390.

[2] Capitolin. Antonin. P. c. V. Allusioni a queste vittorie non mancano neppure sulle monete di Antonino.

altre, che stanno d'intorno. Fra essa e la figura che a sinistra adesso le sta più vicina, si vedono di nuovo soltanto i contorni di una figura levata collo scarpello con un buco in mezzo. Giudicando secondo questi contorni la figura, che vi stava, doveva essere virile anzi che giovanile come quella, che le sta a destra; debbo però avvertire lo scarpello essere qui adoperato in modo, che neppure ciò si può assicurare per certo. Segue di poi un'altra figura togata di aspetto virile cogli avanzi di una folta barba, alla quale a sinistra succede la Giunone Lanuvina. Prima di tutto rivolgiamoci alle due figure, che dissi essere levate collo scarpello. Al primo aspetto si potrebbe credere, che esse fossero levate, secondo la nota espressione, *propter damnatam memoriam*. Ma vi sono due ragioni, che si oppongono a tale opinione. La prima si è, che il posto vuoto accanto alla Vittoria è troppo stretto, per poter esservi stata rappresentata una figura umana, la seconda, che allora non si spiega, per qual motivo mai siano stati incavati i buchi in tutti e due i posti. Mi pare adunque molto probabile una congettura communicatami dal sig. Brunn, che cioè le figure, che vi stavano, essendo poco bene riuscite nell'esecuzione per qualche difetto del marmo, già ab antico siano state riportate ed attaccate per mezzo dei mentovati buchi. Lo stesso si è osservato anche in altri rilievi. In quanto poi alla quistione, che cosa sia stato rappresentato accanto alla Vittoria, niente mi si suggerisce di più probabile che un trofeo, il quale probabilmente era fornito di allusioni più significanti alle vittorie riportate dai legati di Antonino. Restano le tre figure seguenti, (compresavi quella, che adesso è levata), due delle quali dagli autori della Descrizione di Roma vennero ritenute per M. Aurelio Fulvio Antonino e M. Galerio Aurelio Antonino, figliuoli di Antonino Pio. Ma sebbene il maggiore di questi, che so-

pravvisse alla madre, abbia raggiunto l'età di 15 anni all'incirca, il minore però, il quale nel 141, anno della morte di Faustina, non era più fra i viventi [1], deve essere morto in età molto bassa. Con ciò, come si vede, poco concorda la nostra rappresentanza. Si aggiunge, che, se i figliuoli di Antonino Pio fossero stati rappresentati sulla base, essi di certo si troverebbero accanto al loro padre anzi chè dal lato opposto. Ma torneremo in appresso a parlare di queste figure.

Rivolgendo adesso uno sguardo sull'insieme della rappresentanza finora descritta, pel centro della composizione abbiamo da ritenere senza dubbio l'imperatore. Egli è circondato da tutti e due i lati da divinità relative o alla sua persona o allo stato romano, mentre il lato opposto tranne dalla Vittoria col trofeo vien occupato da tre figure togate, una delle quali di forme giovanili. Nessun gesto c'indica, che l'artista abbia voluto esprimere un'azione ossia soltanto un rapporto più particolare fra l'imperatore e le figure circostanti: esse tutte come staccate una dall'altra tranquillamente guardano innanzi a se, in faccia a quello, che loro sta d'incontro.

Volendosi dunque, come infatti ci pare essere probabile, che nel nostro rilievo sia stato espresso un concetto di significato più speciale, che non sarebbe una semplice riunione di diverse divinità protettrici dello stato romano e della famiglia imperiale intorno all'immagine dell'imperatore stesso, questo concetto deve aver avuto la sua espressione nell'oggetto, che l'imperatore tiene nella s. È questo un bastone rotondo, che finisce in un globetto sormontato da un piccolo busto. Ma qui sono giunto al più difficile punto del mio lavoro, punto che con sicurezza forse non mai potrà schiarirsi. Imper-

[1] Capitolin Antonin P. c. VI.

ciochè di questo bustino, corroso come è dal tempo, con certezza non si può più dire altro, tranne che era barbato e che la testa forse era cinta di una corona; delle fattezze stesse non si può riconoscere assolutamente niente. Da alcuni esso venne nominato un Penate in forma di Erma. La quistione sui Dei Penati e la maniera, in cui vennero effigiati, si sa, che è tuttora fra le più intricate ed oscure della mitologia romana, nè è questo il luogo di esporre la mia opinione intorno ad essa. Prescindendo intanto dai Penati privati, immagini dei quali nessuno finora ha potuto ravvisare, i Penati pubblici del popolo romano si vedono rappresentati sur una serie di monete di famiglie romane da due giovani imberbi coronati o diademati, che siedono e nella s. tengono l'asta 1. Con queste immagini concorda la descrizione delle statue di queste divinità collocate nel loro tempio sulla Velia, riportata da Dionigi di Alicarnasso (Antiq. rom. I. 67). È vero, che Dionigi nello stesso passo parla di altre immagini dei Penati da lui non vedute, che vennero conservate nel tempio di Vesta a Lavinio e ritenute per quelle stesse salvate un giorno da Enea dalle fiamme di Troja e portate in Italia, e simili immagini pare che si trovassero anche nel tempio della medesima dea a Roma. Ma lo stesso Dionigi aggiunge, non esser lecito (s' intende tranne ai sacerdoti, v. Serv. ad Aen. III. 12. *Dii penates — quos nisi sacerdoti videre fas nulli sit*) il vederle. Ed infatti dovunque potremmo aspettare di vederle rappresentate, troviamo gli artisti avere scansato di farlo. Intendo di parlare delle rappresentanze della fuga di Enea, quali si vedono su diversi vasi, la tavola Iliaca, una serie di monete ed alcune pietre incise, sur un rilievo ed in caricatura in una delle pitture di Pompei, sur

1 V. Klausen, *Aeneas u. die Penaten* II. p. 660 seg.

un elmo e sopra alcune lucerne [1]. In alcune di queste Enea reca nella d. il Palladio, mentre in nessuna si vedono rappresentati i Penati stessi, ma nella più parte Anchise porta una cista o scatola di forma rotonda, a cui, per non lasciar alcun dubbio intorno al suo contenuto, nella tavola Iliaca è aggiunta l'epigrafe: ΑΓΧΙΣΗΣ ΚΑΙ ΤΑ ΙΕΡΑ [2]. Ne esiste, a quanto io mi sappia, una sola eccezione. Fra le miniature del codice Vaticano di Virgilio cioè se ne trova una, nella quale sono rappresentati i due Penati, che appariscono ad Enea nel sonno. Vi si vedono due figure, una delle quali a quel che pare barbata, tutte involte in manti di color cupo, che ne copre sino le teste [3]. Ma basta uno sguardo, per farci capire, che qui non abbiamo da fare con un tipo convenzionale dei Penati, tramandato da tempi più remoti, ma con un capriccio del miniatore, il quale stando alle parole di Virgilio, che in quel passo dice i Penati essere apparsi in quell'occasione coi capelli velati, li raffigurò, quali communemente si raffigurarono le anime dei morti ed esseri di

[1] V. Overbeck, *Gall. her. Bildw.* I p. 615. 655 segg. L'elmo mentovato dall'O. sotto n. 101 è stato pubblicato ultimamente nella splendida opera dei Niccolini intitolata: le case ed i monumenti di Pompei, fasc. XIX 3. Se delle lucerne colla rappresentanza della fuga di Enea siano pubblicate, non lo so, l'Overbeck non ne fa menzione, ma io ne ho vedute diverse qui a Roma in possesso di privati. Il tipo è il solito delle pietre incise: Enea con Ascanio per la mano, sulle spalle di lui Anchise colla cista. In quanto alle pitture vasculari ha da notarsi, che, per quante io ne conosco, in esse non apparisce neppure il Palladio, il che ci par essere di qualche interesse riguardo alla poesia, da cui queste pitture derivarono. Anche questo fatto si oppone alla spiegazione proposta dal ch. Gerhard per il famoso vaso detto da Cassandra, R. Rochette Mon. inéd. 66 - Overbeck tav. XXVI 17.

[2] Intorno a questa cista si possono confrontare le cose raccontate da Plutarco nella vita di Camillo c. XX e da Livio nel libro V c. 40. 8.

[3] V. Bartoli Virg. cod. bib. vat. pict. - Millin, *gall. myth.* 645, e Virg. nell' Eneide III 147.

simile natura. In ogni modo niente ci autorizza a prendere il busto nella mano di Antonino per un Penate, e non trovandosi in esso alcun contrassegno di qualche altra divinità la possibilità d' intendere il suo significato dovette stare soltanto nelle fattezze di esso, ora, come dissi di sopra, corrose. Per la qual cosa se purtuttavia io ardisco di proporre una congettura intorno ad esso, con questa non già pretendo di aver raggiunto quello, che l'artista indubitabilmente abbia rappresentato, ma progredendo da tutto ciò, che fin qui si potè stabilire per certo, mi debbo restringere a proporre una mia opinione intorno a ciò, che conforme al resto egli abbia potuto rappresentare, finchè rappresentanze analoghe, che finora mancano, non verranno ad appoggiare la mia congettura, o somministrare i mezzi per rimpiazzarla con un'altra meglio fondata.

Prescindendo dunque dalle divinità cercheremo di un personaggio, il quale in quei tempi noto a tutti con Antonino stava in un rapporto assai stretto, per aver potuto suggerire all'artista un tale concetto. Ed allora tutto ci porta a pensare ad Adriano, antecessore e padre adottivo di Antonino. Morendo questo l'opinione pubblica gli era così poco favorevole, che, allorquando Antonino oltre molti altri onori dedicati alla memoria di lui chiese al senato la sua divinizzazione, quello sul primo la negò, e non la concedette che dopo lunghe contese alle più energiche istanze di Antonino, cui appunto a cagione dei sentimenti mostrati in quella occasione pare, che dal senato venisse attribuito il cognome del Pio [1]. Sotto questo punto di vista il busto

[1] V. Ael. Spartian. vit. Hadr. c. XXVII. Capitolin. vit. Antonin. P. c. II e V, da un passo del III. cap. dello stesso Capitolino si rileva, che Antonino aveva collocata l' immagine di Adriano fra i Penati della casa sua. È vero, che questo passo nei codici è corrotto, essendo la lezione dei migliori di essi la seguente: *somnio saepe monitus sed peni-*

di Adriano nella mano di Antonino diventa simbolo di quella virtù, la quale secondo l'opinione di tutti più delle altre fregiò quest'ultimo, e lo mette nella stessa categoria con Enea e coi fratelli Catanei, i quali poichè salvarono i genitori l'uno dall' eccidio di Troja, gli altri dalle fiamme dell'Etna, anch'essi vennero cognominati i Pii e come lucidi esempî di questa virtù adornano le monete di Q. Metello Pio, di S. Pompeo Pio e di Antonino stesso. Nè ci par indegno un tal concetto di essere stato espresso sur una base, sulla quale probabilmente si rinnalzò una statua di Antonino. Perchè il posto occupato dalla figura di questo nella rappresentanza della base al mio parere mette quasi fuori di dubbio, che la statua, che stava su di essa, abbia rappresentato il medesimo Antonino ornato forse dei segni dell'apoteosi. Alla nostra rappresentanza fa bel riscontro il famoso cameo di Vienna, sul quale si vede Livia vestita degli attributi di Cibele e fissato lo sguardo sul busto del suo defunto marito, che tiene in mano [2]. Se non che mentre Livia tiene lo stesso busto, nel nostro rilievo questo è attaccato sur una specie di scettro.

Ed infatti sul dittico dei Lampadii [1] il magistrato, che presiede ai giuochi, tiene in mano uno scettro del tutto conforme a quello nella mano di Antonino; il bustino però vi è così piccolo, che comparisce come un mero ornamento (tale almeno dovette essere l'intendimento di colui, il quale fece il dittico), mentre per la rappresentanza della base una tale opinione non si può ammettere. Per la qual cosa se vi fosse chi dicesse,

tus ejus Hadriani simulacrum inserere, ma la restituzione proposta di già da altri: *monitus est penatibus* (o *diis penatibus*) *ejus H. s. ins.* in quanto al senso senza dubbio ha colto il vero, ancorchè si voglia disputare sulle singole parole.

[1] Riportato presso Gori *thes. vett. dipt.* II tav. 16.

[2] Pubblicato dal Köhler *Gesamm. Schr.* V p. 21.

l'artista aver voluto piuttosto imitare la forma dei così detti Palladî [1], il che tanto più facilmente gli potè venire in mente, in quanto che Adriano era stato divinizzato e godè d' un culto, non mi oppongo neppure a un tale parere [2]. Cosa mai l' imperatore abbia avuto nella destra, non ardisco di decidere; in quanto al gesto di essa, troppo spesso egli ritorna nelle rappresentanze degli dei superiori e degli imperatori come segno del sommo potere per potergli attribuire nel nostro rilievo un significato particolare.

Restano da spiegarsi le tre figure togate dal lato opposto. Da tutto ciò, che di sopra è stato ragionato, risulta, che esse, separate come sono dalla figura dell' imperatore e collocate sulla parte meno cospicua della base, non fanno altra parte nella rappresentanza, che quella di deuteragonisti, per così dire. Chi mai potrebbero dunque rappresentare ? Su diversi monumenti romani del genere del nostro, voglio dire monumenti eretti in onore o a qualche divinità o ad uno degli imperatori, si osserva, che colui che lo dedicò, fece rappresentare in qualche parte meno cospicua di esso se medesimo o solo o insieme con qualche membro della sua famiglia. Non credo di scostarmi molto dalla verità attribuendo un simile significato anche alle tre figure

1 Per la forma si confronti specialmente il Palladio nella pittura pompejana pubblicata nel Mus. Borb. IX 33 - Overbeck *Gall. her. Bildw*. tav. XXX 12, e la figuretta di simile forma in un' altra pittura pompejana di soggetto enigmatico poco tempo fa scoperta e riportata nella citata opera dei Niccolini fasc. XXVI 13. Non voglio però passare sotto silenzio, che la forma di queste ed altre simili immagini non corrisponde affatto a quella del bustino sulla base e che esse non si trovano tranne in rappresentanze di soggetti non romani.

2 [Dopo che quest'articolo già era composto per la stampa, m' imbattei in un monumento, il quale par che sia destinato a spandere un poco più di lume sul significato dello scettro tenuto in mano da Antonino Pio. Sprovvisto in questo momento de' libri necessarj, mi riservo, di dirne alcune parole forse in questi stessi Annali, quando sarò tornato a Roma.]

togate della base Pamfili. Che esse siano membri della famiglia imperiale, che forse dopo la morte di Antonino gli fecero innalzare una statua, non è necessario, ma bensì probabile. Chè se per esempio alcuno volesse riconoscere in esse Marco Aurelio, Lucio Vero e Commodo, non saprei opporgli altro tranne che allora si aspetterebbe di vedervi rappresentato anche Annio Vero, fratello di Commodo, il quale pare che morisse dopo di Lucio Vero. Ma intorno a ciò non voglio perdermi più oltre in congetture, le quali non potrei appoggiare di validi argomenti e le quali non credo che possano essere di grande importanza per l'intendimento della parte principale del nostro monumento.

In quanto finalmente alla parte artistica di questo, prima di tutto ha da notarsi, che non abbiamo da fare con una opera fina, ma piuttosto con un lavoro all'ingrosso, lo che serve ad appoggiare l'opinione di sopra da me esternata, che cioè la base fosse stata destinata a stare all'aria aperta. Sebbene poi nell'attitudine delle figure si mostri una certa disinvoltura e dignità cospicua segnatamente in quelle dell'imperatore e della Venere, purtuttavia nell'esecuzione delle diverse parti di esse non mancano i segni della decadenza dell'arte, rimarcabile specialmente nei capelli e nella barba dell'imperatore e dell'altra figura virile indicati in parte soltanto da buchi nel masso del marmo.

E così ponendo termine al mio scritto sebbene molto lontano dal credere di avere schiarito tutto in questo monumento, purtuttavia spero di aver fissato il posto, che esso merita fra gli altri, e di avere stabilito il principio, onde ogni nuovo tentativo d'illustrarlo debba partirsi.

ULRICH KÖHLER.

IMITAZIONI DI VASI CORINTII.

(*Mon. dell' Inst. vol. VI e VII, tav. LXXVII; tavv. d'agg. E. F.*)

A Cervetri sono stati trovati due particolari generi di vasi, l'uno dei quali s'accosta ai vasi corintii di stile più sviluppato, l'altro ai più antichi attici, non così però che non se ne distinguano per certe particolarità, che li caratterizzano come due generi diversi e da quelli e dagli altri. Raccogliendo in quest' articolo le particolarità del primo dei generi menzionati, per investigare per mezzo di esse il luogo e l' epoca, a cui egli appartiene, noterò che in una tale ricerca possono soltanto considerarsi quelle pubblicazioni che colla più grande esattezza ritraggono tutte le particolarità dello stile e della tecnica. Fonderò dunque le mie ricerche sugli esempj, che sono stati pubblicati nelle opere dell' Instituto da disegni riveduti dal Brunn. Sono essi i seguenti:

I. Il vaso con Tideo ed Ismene (Mon. VI, 14), illustrato dal Welcker, Ann. 1858 p. 35 seg.

II. Quello col convito d'Eurito (Mon. VI, 33), illustrato dallo stesso, Ann. 1859 p. 243 seg., il più importante di tutti in quanto all' invenzione come rispetto all'esecuzione.

III. Il vaso del Cerbero (Mon. VI, 36), illustrato dal Conze Ann. 1859 p. 398 seg.

S'aggiungono i vasi, sopra i quali ragionerò in quest' articolo:

IV. Il vaso colla caccia calidonia (Mon. vol. VI, VII, tav. LXXVII).

V. Il vaso colla lotta de' Centauri (tavv. d'agg. E. F.).

Tutti questi vasi sono stati trovati presso Cervetri nel contorno dell'antica Cere, onde passarono nella collezione Campana, poi nel museo di Parigi.

Si spiegherà più sotto la ragione, perchè pretermetto alcuni vasi, che al primo aspetto sembrano appartenere alla stessa specie, come quello colla lotta d'Ettore e d'Ajace, il vaso colla lotta d'Achille e Mennone (Mon. II, 38), il vaso colla partenza dei Troiani (Mon. Ann. 1855, 20).

Cominciando coll' idria, le rappresentanze della quale sono incise sulla nostra tav. LXXVII, vediamo sulla parte nobile due uomini imberbi, che procedono ciascuno vibrante colla destra una mazza, e dietro di loro una donna, che tende l'arco. L'oggetto del loro assalto è un immenso cinghiale, che sta loro dirimpetto colle setole ritte. Un cane già è stato ammazzato dalla bestia. L'inferiore metà del suo corpo si scorge sopra il cinghiale, la superiore sotto lui, ambedue colle viscere pendenti fuori. Dietro del gruppo dei cacciatori e della cacciatrice, ma separata da essi è dipinta sotto l'un manico del vaso - l'altro è applicato sopra il cinghiale - la figura d'una scimia, la quale alza la zampa destra quasi scrupolosa riguardo all'ardita impresa dei cacciatori. I cacciatori ambedue stendono innanzi il braccio sinistro sia per afferrare il capo del cinghiale [1], ossia involontariamente quasi per pararne i colpi. Sopra l'armatura ed i vestimenti dei cacciatori ragionerò più tardi.

Non si può dubitare, che questa pittura rappresenti la caccia calidonia. L'uno dei cacciatori, probabilmente l'anteriore, è Meleagro; il giovane dietro di lui uno degli eroi, che partecipavano a quella caccia, forse Peleo, che sui vasi con figure scure, i quali distinguono i cacciatori calidonii per mezzo di epigrafi ascritte, vien rappresentato o presso o dietro Melea-

[1] Cf. Gerhard *auserl. Vas.* IV, 327. 328, 2.

gro [1]; la cacciatrice è Atalante. La scimia senza dubbio significa il bosco , nel quale l' artista si figurava aver avuto luogo quella caccia, e serviva nello stesso tempo all' espressione del motivo umoristico sopra indicato.

La pittura del rovescio, che si trova sulla stessa striscia come l'altra ora descritta, rappresenta una figura femminile con capelli sciolti, vestita di un abito un po' stretto con ornamenti tondi. Fiutando un fiore, che tiene colla destra, cavalca sul dorso d' un toro a traverso del mare , come vien espresso per la figura d'un delfino dipinto appresso. Innanzi ad essa si scorge la terra raffigurata per una collina , nella quale corre verso il vertice una lepre, e sulla quale stanno tre allori. Una tale figura femminile cavalcante un toro non può essere se non Europa [2] ovvero una Baccante [3]; ma siccome cavalca la figura per il mare, mentre la terra, ch' è tanto importante nel mito d'Europa, vi è espressamente raffigurata e mancando finalmente ogni rapporto bacchico, così non può dubitarsi, che vi sia rappresentata Europa.

Come negli altri vasi di questa sorta, le figure sono generalmente dipinte d'una vernice brunastra sul fondo giallo. Bianca è la carnagione femminile, gli ornamenti tondi degli abiti delle donne e le macchie del toro , rossa la cresta del cinghiale, le mazze dei cacciatori , l'arco d'Atalante, il fiore d'Europa e la testa del toro.

Meleagro ed il suo compagno attaccano il cinghiale con mazze. Sui vasi con figure scure finora conosciuti,

[1] Vaso François: Mon. dell'Inst. IV, 54-57 = *arch. Zeit.* 1850 t. 23-24.-Mon. dell'Inst. IV, 59 = Gerhard *auserl. Vas.* III, 235.-Gerhard *etrusk. u. kamp. Vas.* X.- cf. Gerhard *auserl. Vas.* IV, 327. 328, 2.

[2] Gerhard *auserl. Vas.* II, 90 p. 28.

[3] Gerhard *auserl. Vas.* II, 149 p. 185.

che rappresentano la caccia calidonia [1], le armi degli eroi sono aste ossia tridenti. La mazza finora si trova soltanto in un vaso di stile attico più recente, sul quale Meleagro con un bastone in forma di mazza [2], un suo compagno con una mazza batte il cinghiale [3], ed in un vaso apulo, sul quale Meleagro alza una mazza contro la bestia [4]. Gli altri cacciatori su i due vasi ultimamente menzionati e su tutti gli altri colla stessa rappresentanza attaccano il cinghiale coll'asta, più raramente colla spada [5].

È difficile di spiegare l' acconciatura degli abiti, che portano i nostri cacciatori. Sul vaso di Maisonneuve [6], il disegno del quale non ho potuto vedere, secondo il giudizio del Kekule [7] il più antico di tutti i vasi che rappresentano la caccia calidonia, sono, come scrive il Kekule « omnes venatores brevibus adstrictisque vestimentis induti ». Nella stessa maniera si scorgono vestiti in un vaso corintio del museo Gregoriano (II, 90). Sul vaso François, il quale dopo il vaso ora menzionato s'accosta allo stile più antico, i cacciatori fuori dei tre arcieri sono vestiti di stretti abiti

[1] Maisonneuve *introd.* 61.-Mus. Gregor. II, 90. La descrizione che ne vien data nel testo « holmos thericleios a figure rossastre in campo cretaceo » può sviare i lettori. Appartiene alla tecnica corintia, benchè non ardisca d'affermare, se sia antico o un' imitazione di posteriore epoca. Sulla vernice brunastra in certi siti è soprapposto un colore rossastro. - Vaso François, dove oltre i cacciatori armati nella maniera sopra indicata si scorgono tre arcieri. - Mon. dell' Inst. IV, 59 = Gerhard *auserl. Vas.* III, 235.-Gerhard *etr. u. kamp. Vas.* X.

[2] cf. O. Jahn *arch. Beitr.* p. 310 not. 34 e *Ber. d. k. sächs. Ges. d. Wiss.* 1848 p. 123.

[3] Gerhard *auserl. Vas.* IV, 327. 328, 2.

[4] Gerhard *apul. Vas.* IX.

[5] Gerhard *apul. Vas.* A 4. 5.

[6] *Introd.* 61.

[7] *De fabula Meleagrea* p. 36.

e sopra questi di pelli di bestie, vestimento, che si trova spesse volte sui vasi attici di stile antico [1]. Negli altri vasi i cacciatori o sono ignudi o portano la clamide, solito abito dei giovani Greci. Per giudicare del costume dei cacciatori del vaso nostro ceretano, bisogna prima esaminare, se il loro vestiario consiste in un abito, o in due. Guardando cioè la nostra pittura sola, potrebbe congetturarsi, che ne portino soltanto uno, il quale cinto sopra la coscia si gonfia avanti e dietro sopra la cintola, il che però dall' artista sarebbe stato espresso in maniera poco chiara. Confrontando intanto un'altra pittura, che trovandosi sul rovescio d'un vaso ceretano della stessa specie, rappresenta Cefalo perseguitato da Aurora [2], si vede, che questa opinione non è probabile. Cefalo cioè vi porta un costume disegnato in tutti i concetti nella stessa maniera con quello dei nostri cacciatori, di modo che non può dubitarsi, che in ambedue i vasi non sia raffigurato lo stesso vestiario. Nella figura di Cefalo intanto la parte superiore del vestimento, la quale copre il petto ed il ventre fino alla coscia, è dipinta con colore rosso, quella, che ne cade giù, con colore nero. Si vede dunque chiaramente, che la vestitura di lui consiste in due abiti di differente stoffa, ed essendo il costume dei nostri cacciatori certamente identico, bisogna supporre lo stesso anche per quello.

Essendo stabilito per certo, che il vestimento di Meleagro e del suo compagno consiste in due abiti, in

[1] Così generalmente si scorge vestito Ercole, spesse volte Teseo (v. O. Jahn *arch. Beitr.* p. 260, b f g i α ς σ. cf. l. s. not. 16), Perseo, alcune volte Mercurio ed Apolline (v. O. Jahn l. s. p. 260 not. 18), una volta Giove (Gerhard *auserl. Vas.* I, 5. Él. cér. I, 1).

[2] Mus. Campana Ser. II n. 28. Il disegno se ne trova presso l'Instituto.

uno stretto colletto cioè, che copre il petto, ed in un altro, che ne pende in giù, sorge un'altra quistione sopra la maniera, nella quale questi due abiti sono connessi. Giacchè si può dubitare, se l'artista per la striscia, che si scorge sopra la coscia dei nostri cacciatori, abbia voluto esprimere la cintola d'un abito di sotto, la quale vien visibile per un intaglio del colletto, ossia una sorta di fermaglio, per il quale l'altro abito sia annodato al colletto. A ciò ne giova il confronto del vestiario d'Atalante. Quella porta il chitone cinto sopra la coscia, vestimento conosciuto dalle analoghe rappresentanze di Diana. In questa figura dunque quella striscia senza dubbio esprimendo la cintola, per conseguenza anche nei cacciatori, nelle figure dei quali essa vien trattata in maniera molto somigliante, non può significare niente altro se non la cintola. Il costume di loro dunque è tale: Portano sul corpo stesso una sorta di tunica ossia di camicia, che sopra la coscia vien stretta da una cintola, e sopra di questo abito uno stretto colletto, forse di cuojo, che per un intaglio lascia vedere la cintola dell'abito di sotto.

Questo costume non si trova in nessun monumento greco ed appartiene certamente ad un popolo d'altra razza. Nelle pitture vasculari cioè che rappresentano eroi o giovani ellenici, s'incontra una figura sola distinta per costume straniero. Vale a dire nei vasi di stile più antico gli arcieri venivano rappresentati cogli abiti e colle armi degli Sciti. Era cioè sempre l'arco un'arme poco conosciuta ai Greci, ma molto e valorosamente usata dagli Sciti, l'abilità dei quali in questo punto i Greci già in antico tempo conoscevano per le lotte, che avevano con essi i colonisti dei contorni del Ponto, e gli Ateniesi per l'aspetto quotidiano del corpo dei loro

τοξόται [1]. Più tardi, quando i Greci avevano conosciuto la terribilità dell' arco nelle mani dei Persi [2], i Persi principalmente furono creduti e chiamati κλυτότοξοι e τοξοδάμαντες [3], e l' arco diventava il simbolo dell' armatura persica e della dignità del loro re. Da questo tempo cominciavano anche i pittori vasculari a rappresentare gli arcieri nel costume punteggiato persico. Intanto non poteva mai venire nella mente d' un artista di raffigurare in costume straniero un eroe come Meleagro. Essendo fatto questo sul nostro vaso, bisogna supporre essere esso stato fabbricato fuori della Grecia. Nemmeno un artista greco poteva dare ad uno dei suoi eroi un tipo eterogeneo nel volto. Hanno cioè i nostri cacciatori un tipo evidentemente diverso dal greco, ciò che basta aver accennato in questo momento, per parlarne distesamente più tardi. Fuori del costume e del tipo dei cacciatori sul nostro vaso ci sono anche altri particolari, che difficilmente s'accordano colla nostra idea sopra la pittura vasculare dell'antico stile greco. Imperocchè sembra molto arrischiato di presumere, ch'un artista greco si sia permesso il concetto snaturato del cane stracciato in due pezzi e la bizzarria ricercata nella rappresentanza della scimia – momenti, i quali, se soli verrebbero prodotti contro l'origine ellenica del nostro vaso, sarebbero di poca importanza, ma testimoniando contro di essa due ragioni tanto evidenti, possono citarsi in secondo luogo.

In quanto alle particolarità analoghe, che si scorgono sui singoli vasi della stessa sorta, basta indicarvi, che Eurito ed i suoi figli sul vaso col convito d'Eurito (II) hanno nei volti lo stesso tipo diverso dal greco,

1 Böckh *Staatshaush.* I p. 292.
2 Principalmente nella battaglia di Platea v. Herodot. IX, 61.
3 Aeschyl. *Pers.* 26. 30 ecc. cf. Gerhard *arch. Zeit.* 1862 p. 285.

come i cacciatori del vaso di Meleagro. Diverse dal tipo greco e nello stesso tempo molto caricate sono anche le fattezze d'Euristeo ed Ercole sul vaso del Cerbero (III). Ciò mostra, che anche questi vasi sono stati fabbricati fuori della Grecia.

Raccoglierò adesso le particolarità, le quali non sono proprie soltanto ai singoli vasi, ma a tutta la specie, e la caratterizzano come diversa e dall'arte vasculare corintia e da quella di tutta l'altra Grecia. Non esistendo intanto una raccolta di pubblicazioni esatte colorate dei vasi antichi corintii, per mezzo delle quali si potrebbe studiare lo sviluppo delle leggi della tecnica e del loro stile, non posso esaurire questa materia. Se fosse stata fatta una tale raccolta — senza dubbio un'impresa molto necessaria per la scienza —, forse i vasi corintii potrebbero classificarsi cronologicamente e si distinguerebbero certe epoche del loro sviluppo artistico dalle primizie dell'arte, come si scorgono nel vaso pubblicato dal Raoul-Rochette [1], e nel bel vaso di Tersandro [2], nei quali le figure virili e femminili non sono distinte nè per la vernice nè per il disegno dell'occhio, fino ai vasi nei quali le leggi tecniche e stilistiche si vedono certamente fissate, come p. e. sul vaso colla partenza dei Troiani [3]. Mi contenterò dunque di notare le differenze le più evidenti dei nostri vasi, le quali si riconoscono anche da pubblicazioni meno sufficienti.

[1] *Choix de peintures* p. 73. Sbaglia il Rochette che vi riconosce scene della vita di Bacco; perchè questi antichissimi vasi sempre rappresentano scene generiche.

[2] Dodwell *class. tour* II, p. 196 = d' Agincourt *rec. de fragm. de sculpt.* pl. 36 = H. Moses, *coll. of anc. vases* pl. 3. = *Denkm. d. a. K. I*, 3, 18.

[3] Mon. Ann. dell'Inst. 1855 tav. XX. - Il vaso di Nesso, trovato presso Corinto e pubblicato dal Ross (*Hercule et Nessus* Athènes 1835), al mio parere non è un lavoro antico, ma una imitazione arcaistica.

Tutti gli artisti vasculari della Grecia stessa [1], i quali ornavano i vasi con figure scure, fossero corintii o attici, sempre dipingevano le figure virili con vernice scura. Questa legge non è osservata nei nostri vasi, piuttosto si scorgono le figure virili ora brunastre ora bianche. Col bianco sono dipinti Periclimeno sul vaso di Tideo (I), Ercole ed Euristeo su quello del Cerbero (III), ed uno dei guerrieri sul vaso dei Centauri (V).

Un'altra differenza si scorge nel disegno dell' occhio. Nei più antichi vasi corintii gli occhi di tutte le figure, o virili o femminili, sono graffiti in forma tonda [2]. Venivano poi espresse le code dell'occhio per un tratto in ambedue i lati della pupilla [3]. Un importante progresso, il quale probabilmente fu inventato nello stesso tempo, quando cominciava la distinzione della carnagione femminile per soprapposto bianco, si scorge in ciò, che, mentre l'occhio virile ancora veniva formato tondo, il femminile se ne distingue per forma ovale con pupilla di soprapposto nero ossia rossastro. Alcune volte, principalmente nei vasi fabbricati più diligentemente, gli artisti esprimevano anche la pupilla dell'occhio virile per un punto ossia un piccolo cerchio, graffiato nel cerchio più grande dell'occhio. Si vede dunque, che in ciascuna epoca dello sviluppo dell' arte vasculare a figure scure l' occhio virile veniva sempre formato tondo, non mai ovale. I nostri vasi peccano contro questa legge. Sono cioè formati ovali l' occhio di Periclimeno (I), quelli d' Ercole ed Euristeo (III)

[1] I vasi di Milo (Conze *Melische Thongefässe*) non si possono confrontare in nessuna maniera con i nostri ceretani, appartenendo essi ad un'epoca molto più antica che i più antichi corintii. La transizione dalla loro tecnica a quella, ch'è stata sviluppata a Corinto, si scorge nel vaso pubblicato Ann. dell'Inst. 1862 tav. d'agg. A.

[2] Raoul-Rochette *choix de peintures* p. 73.

[3] Ann. dell' Inst. 1862 tav. d' agg. B.

e quello d'uno dei guerrieri sul vaso dei Centauri (V). Essendo dipinte tutte queste figure di bianco, potrebbe congetturarsi, che l'artista o a bella posta o involontariamente abbia raffigurato gli occhi loro nella forma usata sulla carnagione bianca. All'incontro anche sul vaso di Meleagro (IV), dove le figure virili sono brunastre, gli occhi loro hanno la forma ovale, come anche gli occhi dell'altro guerriero dipinto con vernice scura sul vaso dei Centauri (V), e non si distinguono dalla formazione dell'occhio femminile, come si scorge sul vaso di Meleagro stesso. Soltanto sul vaso d'Eurito gli occhi delle figure virili sono generalmente disegnati nella maniera usitata. Perciò potrebbe qualchedunno sospettare, che questo vaso non appartenga alla nostra specie. Vedremo intanto più tardi, che il tipo dei volti d'Eurito e dei suoi figli, quello dei cacciatori sul vaso colla caccia calidonia e quello d'Ercole ed Euristeo sul vaso del Cerbero tutti appartengono alla stessa razza — ciò che rende probabile tutti quelli vasi essere fabbricati nello stesso sito —, e che un'altra particolarità molto importante, sopra la quale finora non ho ragionato, si osserva in questo vaso come negli altri ceretani trattati da me come una sorta speciale e diversa dalle stoviglie corintie. S'aggiunge, che gli occhi d'Ercole, di Clitio e di Toxo s'accostano abbastanza alla forma ovale, di modo che sembra probabile, l'artista non aver avuto nessuna ferma conoscenza della legge tecnica in discorso.

Comparando finalmente il trattamento dei dettagli sui nostri e sugli altri vasi a figure scure, si scorge fra loro una gran differenza. Mentre qui tutto il dettaglio, le pieghe e gli ornamenti delle vesti, le decorazioni delle armature e delle armi, sono maneggiati con grande diligenza ed esattezza, sui nostri vasi s' osserva gene-

ralmente una certa negligenza, di modo che alcune volte l'intenzione dell'artista si conosce difficilmente, come abbiamo veduto nella ricerca sugli abiti dei cacciatori sul vaso di Meleagro. Nei concetti accessorii si osserva qua e là uno studio di realtà naturalistica, ma senza conseguenza. Alcune volte nello stesso vaso e nella stessa figura vengono espresse le unghie delle mani o dei piedi, alcune altre non sono espresse. Sul vaso d'Eurito, ch'è lavorato fra tutte queste stoviglie più diligentemente e in alcuni concetti con una certa raffinatezza, sono espresse le frangie dei cuscini e alcune decorazioni delle armi; nemmeno manca l'esecuzione di qualche dettaglio nel letto d'Ismene sul vaso di Tideo. Si confrontino intanto questi lavori p. e. col vaso già menzionato, che rappresenta la partenza dei Troiani [1], e si osserverà adesso nell'esecuzione la più grande differenza.

Raccogliendo finalmente queste singole osservazioni, perveniamo a questo risultato: Nei vasi greci a figure scure regna uno stile, vuol dire si scorgono maniere d'espressione artistica certamente fissate, le quali vengono osservate dagli artisti esattamente e quasi pedantescamente, come sempre accade nei principii dell'arte d'un popolo, la quale si sviluppa in maniera normale e salutare. Nei nostri vasi ceretani non c'è stile. Le leggi dell'espressione artistica sono decadute, o che sieno ignorate dagli artisti, o che vengano trascurate da essi a bella posta.

Passando ormai alla quistione, dove siano stati fabbricati i nostri vasi, prima di tutto dee osservarsi che finora tali vasi sono stati scoperti soltanto nel territorio dell'antica città di Cere, ciò che rende probabile

[1] Mon. Ann. dell'Inst. 1855 tav. XX.

essere essi anche fabbricati nello stesso sito. Ed infatti si può mostrare positivamente, che la più gran parte delle particolarità sopra esposte sia decisamente etrusca. Cominciando dal costume dei cacciatori del vaso di Meleagro, lo stesso colletto intagliato sopra la coscia e la stessa tunica di sotto si scorge sulla conosciuta lama d'argento perugina [1]. Lo stesso costume, eccetto che il colletto non è intagliato, troviamo in una figura di bronzo, che rappresenta un flautista etrusco [2]. Il colletto senza altro abito si trova spesse volte nei monumenti etruschi. Così nelle pitture sepolcrali di Corneto [3] sono vestiti due uomini, che fanno con altri compagni un κῶμος, e così le figure virili di pitture ceretane, che rappresentano un sacrifizio sepolcrale [4]; così spesse volte dei guerrieri etruschi [5]. Anche il tipo dei volti in molte figure dei nostri vasi è certamente etrusco. Il Braun scrive sopra la maniera, in cui il tipo etrusco veniva espresso dagli artisti etruschi dell' epoca arcaica, brevemente queste parole: « Gli angoli interni degli occhi sono fortemente abbassati, gli orecchj stanno collocati soverchiamente alti, i contorni del naso hanno una formazione pecu-

[1] Micali *storia* t. XLV = Millingen *anc. uned. mon.* II p. 27 t. XIV = O. Müller *Denkm. a. K.* I, 60, 301.

[2] Micali *stor.* t. XXXVII, 12.

[3] Mus. Gregor. I, 103.

[4] Micali *stor.* LI, 1, 2. XXXVII, 13, 14. Il colletto si trova anche in una figura di bronzo d'incerto significato, ora nel museo Berolinese (Gerhard *ant. Bildw.* LXXXI, 4, 5), e nei cacciatori sul noto rilievo di bronzo del museo di Monaco (Inghirami *mon. etr.* III, 24.-Micali *storia* XXVIII, 1, 2.-*Denkm. d. a. K.* I, 59, 297). In una lamina perugina (Micali *stor.* XXX, 3) se ne scorge vestita una figura barbata, che colla destra tiene un fulmine e mette il pugno sinistro sul capo d' un' altra figura anche essa barbata, la quale sembra essere stata atterrata da quella. Il Micali non ardisce di spiegare questa scena. Senza dubbio rappresenta Giove, che vince un gigante. Forse collo stesso colletto anche è vestito il giovane colla bipenne sull' antica pittura di Veji (Micali *mon. ined.* LVIII, 1).

[5] Bull. dell' Inst. 1856 p. 28.

liare, che dà nell'aquilino, i capelli sono acconciati in modo da prendersi per parrucche, ma più di tutto le barbe hanno l'aria d'essere posticcie ». S'intende intanto, che tutte queste particolarità caratteristiche non sempre in ciascuna rappresentanza di ciascun Etrusco si trovano espresse del pari distintamente. Nondimeno nelle figure de' nostri cacciatori (IV) e d'Euristeo (III) si scorge la capigliatura e la posizione degli occhj tutta corrispondente alla descrizione del Braun. Si ritrova nella stessa figura d'Euristeo, ed in quella d'Ercole sullo stesso vaso il particolare trattamento della barba osservato dall'anzidetto dotto. Principalmente intanto si confrontino le teste dei nostri cacciatori con quelle dei sacrificanti nelle pitture ceretane sopra menzionate [1] e con un gruppo sepolcrale, anche esso ceretano [2], per riconoscere l'identità del tipo e per convincersi, che anche i nostri cacciatori sono Etruschi o, per parlare più distintamente, Ceretani. – D'un peculiare interesse sono le teste dei banchettanti sul vaso d'Eurito. Comparandole colle figure dei guerrieri nelle scene di lotta sullo stesso vaso, si vede chiaramente, che dall'artista a bella posta sono state raffigurate al vero così, come erano gli uomini, i quali vedeva e con i quali conversava giornalmente. In queste figure si ritrovano tutte quelle particolarità del tipo etrusco, il quale già dal Braun vi è stato riconosciuto [3]. Anche ciò, che tutte queste figure, le quali sono barbate, hanno la barba forte sulle guance e sul mento ed i baffi o esili o mancanti affatto, trova la sua analogia nei monumenti ceretani sopra menzionati. Essendo dunque sui nostri vasi delle persone dei miti greci rappresentate in costume e con

[1] Mon. dell'Inst. VI 30.
[2] Mon. dell'Inst. VI 59.
[3] Bull. dell'Inst. 1850 p. 29.

tipo etrusco, segue, che essi sono lavorati da artisti etruschi o più distintamente ceretani.

Questo approvato, anche alcuni motivi accessorii estranei al carattere dell'arte greca, i quali si trovano nei nostri vasi, si spiegano ottimamente, corrispondendo al carattere dell'arte etrusca e trovando delle analogie in altri monumenti etruschi. Così il fatto della scimia che ho notato sul vaso della caccia calidonia, ricorre in una pittura parietaria chiusina [1]. Vi si scorge accanto a due lottatori, i quali lottano nella presenza d'un agonoteta, una scimia, che siede in un tronco d'albero e guarda attentamente la lotta, alzando la zampa destra. Una scimia anche è dipinta in un sepolcro etrusco presso Orvieto [2], benchè qui separata dall'azione delle scene che ci sono rappresentate. Finalmente anche il cane, che si scorge lacerato in due pezzi sullo stesso vaso, corrisponde molto bene alla conosciuta inclinazione degli Etruschi per rappresentanze mostruose e snaturate.

Sono dunque i nostri vasi imitazioni di vasi corintii lavorate da artisti ceretani. La tecnica corintia si scorge in essi generalmente conservata. Come nelle stoviglie corintie, vi troviamo un fondo d'argilla giallastra. Le figure e gli ornamenti sono dipinti d'una vernice brunastra. Alcune volte vi sono soprapposti dei colori violacei, rossi e bianchi, i quali intanto dai pittori corintii venivano usati con più di moderazione e secondo leggi più strette che dai loro imitatori ceretani. Anche la disposizione delle scene rappresentate e degli ornamenti è corrispondente, circondando essi generalmente su varie striscie il corpo dei vasi. L'alfabeto impiegato nelle epigrafi dei vasi ceretani è l'antico corintio. Che vasi corintii sieno

1 Mon. dell'Inst. V, 15, 2.
2 Bull. dell'Inst. 1863 p. 46.

stati importati a Cere, da se è verisimile e ce ne sono anche delle prove positive. I vasi cioè colla lotta d' Ettore e d'Ajace, colla lotta d'Achille e Mennone [1] e colla partenza dei Troiani [2], che sono stati trovati nel territorio di Cere, senza dubbio sono vasi corintii importati e si distinguono chiaramente dalle imitazioni ceretane. Mancano loro cioè tutte quelle particolarità, che ho mostrato proprie alla fabbrica ceretana.

Le leggi dello stile sono osservate esattamente; nemmeno vi si scorge una traccia d'elemento etrusco, che si rappresenta tanto chiaramente nei nostri vasi; piuttosto corrispondono e nel carattere della composizione e nell'esecuzione dei dettagli affatto ai vasi trovati a Corinto stesso [3].

S'aggiunge un'altra differenza fra quelli ed i nostri vasi, finora da me non menzionata espressamente, perchè essa si capisce meglio, dopochè è provato, che i vasi nostri sono imitazioni. Esaminando cioè i nostri vasi si vede chiaramente, che non sono lavorati nell'epoca dello stile antico, ma nell'epoca d'un'arte più sviluppata, la quale artificiosamente riproduce lo stile antico. Imperocchè in ciascun vaso della nostra specie ci sono certi concetti, dove l'artista quasi sbaglia e dipinge non nella maniera antica, ma in quella del suo tempo. Nei vasi, che ho detto essere importati da Corinto, non se ne vede nessuna traccia, piuttosto dappertutto vi regna lo stile arcaico ch' era normale agli artisti. Riscontrando al contrario le imitazioni ceretane, adesso vede ciascuno, che il vaso del Cerbero se ne

[1] Mon. dell' Inst. II, 38.
[2] Mon. Ann. 1855 tav. XX.
[3] Cf. p. e. il vaso colla lotta d' Achille e Mennone con quello trovato a Corinto, ch'è stato pubblicato negli Ann. dell' Inst. 1862 tav. d' agg. B.

scosta molto. Soltanto la posizione delle gambe d'Ercole e delle zampe di Cerbero e alcuni dettagli, come i capelli e la barba d'Euristeo, sono trattati colla convenzionalità arcaica. Le teste del Cerbero al contrario e fino ad un certo grado anche quelle d'Ercole ed Euristeo sono eseguite molto al naturale. Di più le aquile dipinte sul rovescio, fuorchè gli unghioni sono apposti in maniera contraria, fanno vedere un disegno abbastanza libero ed elegante [1]. Sul vaso d'Eurito, mentre le lotte, il sacrifizio, la scena colla morte d'Ajace, i cavalcatori, gli animali fantastici sono dipinti colla rigidezza arcaica, la scena del convito è rappresentata molto più liberamente, di modo che si vede chiaro, che l'artista, se avesse voluto, anche avrebbe potuto rappresentare le altre scene in maniera meno stereotipa. La ragione, perchè in questa scena appunto deviava dallo stile arcaico, è molto chiara. Scene da lotta, cavalcatori ecc. si trovano spesse volte nei vasi antichi corintii, i quali per quelle rappresentanze all'artista potevano servire come originali, non mai la scena d'un convito etrusco. Dove mancavano gli originali antichi, facilmente l'artista capitava nella maniera artistica della sua epoca. Che anche la scena di caccia dipinta sul manico del vaso si discosta dallo stile antico, è già stato osservato dal Brunn [2].

Principalmente questo accade agli artisti nel disegno di figure di bestie. Così sul vaso di Meleagro,

[1] Spero, che non sarà nessuno, il quale per questa cagione vorrebbe disgiungere questo vaso dalla specie da me costituita. Contraddice a tale opinione tutto ciò che ho esposto finora nel mio trattato, e la rassomiglianza, ch'esiste fra gli ornamenti da bestie in questo vaso ed in quello dei Centauri (V), con ragione già osservata dal Conze Ann. dell'Inst. 1859 p. 398.

[2] Ann. dell'Inst. 1859 p. 252 not.

mentre gli uomini sono trattati nello stile arcaico, la scimia e la lepre [1] si scorgono dipinte molto al naturale. Nello stesso modo il disegno dell'occhio del cane lacerato esprime il processo del morire in maniera tutta contraria alla rigidezza dello stile arcaico. Sul vaso di Tideo il disegno delle figure delle Arpie è più libero che quello di tutti gli altri oggetti. Molto chiaramente si scorge questa differenza nel vaso pubblicato da me tavv. d'agg. E.F.

La rappresentanza della parte nobile di esso si spiega molto facilmente. Vi vediamo due guerrieri in piena armatura, che combattono contro due Centauri — probabilmente una scena della più celebre di queste lotte, della lotta fra i Lapiti ed i Centauri. L'uno dei giovani afferra il Centauro, che combatte contro di lui, in una ciocca dei capelli e lo colpisce coll' asta fornita del così detto *οὐρίαχος*, *σαυρωτὴρ* ossia *στύραξ*. L'altro stringe la spada contro il suo avversario, ch'egli tiene afferrato nel braccio sinistro. I Centauri combattono con tronchi d'albero. Nella rappresentanza delle parti loro inferiori l' artista riuniva l' antica e la recente formazione dei Centauri in una maniera poco organica. Nei tempi antichi cioè la parte anteriore dei Centauri dai piedi fino alla testa veniva sempre raffigurata tutta umana ed alla figura umana veniva apposto il corpo di ca-

[1] Una lepre è dipinta anche in un vaso di tecnica corintia e con epigrafi d'alfabeto corintio trovato a Caristo e descritto dal Raoul Rochette *lettre à M. Schorn* p. 6 (2. ed.) e nel Bull. dell' Inst. 1861 p. 47. Il disegno se ne trova presso l' Instituto. È molto istruttivo il comparare le differenti maniere, colle quali questa bestia è trattata sul vaso corintio e sulle imitazioni ceretane (III, IV). Sul vaso corintio la posa della lepre fa vedere l'arcaica rigidezza, i più caratteristici muscoli sono espressi per linee stereotipe, ma fine ed esatte, i peli non sono raffigurati. Sui vasi ceretani la posa è più libera, manca la fina espressione della muscolatura, per poche linee in maniera abbastanza negligente vengono accennati i peli.

vallo. In questa forma si ammirava un Centauro sull'arca di Cipselo [1]. Così è raffigurata anche una figurina di bronzo trovata fra la muriccia del Partenone [2]. Nei tempi più bassi la parte inferiore dei Centauri veniva formata tutta di cavallo, e sul petto di cavallo veniva posto il corpo umano di modo che, mentre fino allora le gambe dinanzi erano umane, poscia venivano figurate di cavallo. Così si vedono generalmente rappresentati i Centauri sui vasi di fabbrica propriamente greca. Soltanto in uno di essi gli artisti con fino senno conservavano la formazione antica. Nella figura di Chirone, cioè del più savio ed umano di tutti i Centauri, l'elemento bestiale della formazione centaurica veniva trascurato al più possibile. Si presenta perciò sempre con gambe umane, non mai vestito da pelli, come generalmente gli altri Centauri, piuttosto sempre, quando non si è voluto raffigurarlo ignudo, con abiti. L'espressione del volto sui vasi dell' epoca, nella quale l' arte già può esprimere i differenti caratteri nelle fisionomie, non è salvatica e feroce, ma piena di dolcezza e d'umanità [3]. Gli Etruschi, i quali primamente conoscevano l'arte greca in un' epoca molto antica, conservavano molte formazioni di lei in processo di tempo modifi-

[1] Pausan. V, 19, 2.

[2] Ross *archäol. Aufs.* t. VI=*Denkm. d. a. K.* II, 47, 592. Sbagliano quelli (O. Müller *Handbuch d. Arch.* p. 618, 2. Ross *arch. Aufs.* p. 105) che dicono, i Centauri sul fregio d'Assos (Mon. dell'Inst. III, 34) essere formati nella stessa maniera.

[3] Gerhard *auserl. Vas.* III, 183. 227. - Roulez *vases peints de Leyde* t. XII. - Micali *storia* LXXXVII, 1. - Overbeck *Gallerie* VII, 5. VIII. 4. 6. - I pittori vasculari dell'Italia inferiore abbandonavano questa distinzione e formavano Chirone, in quanto alle gambe, come gli altri Centauri (Overbeck *Gallerie* VII, 8. VIII, 5). Nemmeno in tutta l' arte posteriore, giudicando secondo i monumenti conservati, sembra Chirone essere stato rappresentato nella maniera antica.

cate dai Greci [1], e formavano anche nei tempi più bassi non soltanto Chirone, ma anche altri Centauri nella maniera antica [2]. Riunendo l' artista del nostro vaso le due formazioni ora significate formava l'anteriore parte dei Centauri umana fino ai malleoli dei piedi e vi aggiungeva malleoli ed unghie di cavallo. Le teste figurava, quanto era possibile, salvatiche e rozze. Capelli vellosi e barbe irsute circondano volti, i nasi dei quali sono schiacciati ed i labbri grossi ed arricciati. Sopraccigli ispidi ombreggiano gli occhj grossi e spalancati. Orecchj di cavallo qui come altre volte quasi preparano la riunione col corpo di cavallo, che s'effettua più in giù. I colori in questo vaso sono disposti quasi sistematicamente. La carnagione e l'elmo del guerriero a destra di chi guarda sono brunastri, la corazza originariamente sembra esser stata bianca, mentre nell' altro i colori sono impiegati in guisa contraria. Il pennacchio del destro è rosso, quello dell'altro brunastro. Il destro Centauro è brunastro con coda rossa ed unghie bianche ed aveva originariamente la barba ed i capelli bianchi, come si vede dalle traccie di colore ancora conservate. Questo combatte con un tronco rosso. L'altro Centauro è rosso con capelli, barba, coda, unghie e tronco di colore brunastro. Il carattere dello stile antico in questa scena, principalmente nella posizione convenzionale delle gambe dei guerrieri, è bene imitato. Confrontando all' incontro il disegno delle aquile e del capriolo sul rovescio, non si vede nessuna traccia dello stile arcaico; piuttosto bisogna riconoscere, che

[1] Cf. Gerhard *Flügelgestalten* p. 3.

[2] Vasi (senza dubbio di fabbrica etrusca): Micali *storia* 95. - *mon. ined.* XXXIX un altro vaso, il cui disegno si trova presso l' Instituto. - Stoviglie chiusine: Micali *storia* XIX. XX - Inghirami *mus. etr. chiusin.* I, 84. *Denkm. d. a. k.* I, 57, 283 - Figura di bronzo: Mon. dell' Inst. II, 29, - Gori *mus. etrusc.* LXV, 3. - La gemma presso Gori *mus. flor.* II, 39, 1 mi pare sospetta.

la riunione ornativa di queste bestie dall'artista sia composta molto bene ed eseguita molto elegantemente. Principalmente il tremore, che sente il capriolo innanzi alle immense aquile, è raffigurato molto efficacemente. Anche sul rovescio si scorge un certo schematismo nei colori. I colli delle aquile, le penne estreme delle loro ale e delle code sono rosse , le superiori penne delle stesse parti bianche, le macchie, unghie ed i cornetti del capriolo rossi.

Essendomi servito dell' argomento , esser le figure d'animali dipinte più liberamente che quelle degli uomini, potrebbe qualcheduno oppormi, che i pittori vasculari già in tempi antichi avessero dipinto le stoviglie con figure d'animali e più tardi soltanto con figure umane, e che in questa maniera non possa fare maraviglia di vederli più esercitati nel disegno di figure d'animali. Si trovano intanto sui più antichi vasi lioni, pantere, cervi, caproni, arieti, cigni, galli, animali fantastici, come sfingi, sirene, grifoni, non mai però scimie, cani, aquile, lepri, caprioli, che si scorgono sui nostri vasi raffigurati tanto diversi dallo stile antico. Perciò questo non può derivarsi da una pratica consegnata ai pittori dai principii dell'arte vasculare. Al contrario ottimamente corrisponde colla mia opinione, che gli animali fantastici sul vaso d'Eurito, per il disegno dei quali potevano servire come originali le pitture di vasi antichi corintii, bene imitano il carattere dello stile arcaico [1].

Avendo così mostrato, che i nostri vasi sono delle imitazioni di vasi corintii fabbricate a Cere , aggiungo finalmente alcune osservazioni sopra la maniera , nella quale si faceva questa imitazione, le quali com-

[1] Ann. dell'Inst. 1859 p. 251 not. 2.

pieranno la mia dimostrazione e confuteranno certi scrupoli, che forse qualcheduno potrebbe alzare contro essa.

Un artificio può imitarsi in maniera differente. Può imitarsi esattamente in tutti e singoli i concetti, e può imitarsi più liberamente il suo carattere generale, maniera d'imitazione, nella quale possono aver luogo molte mescolanze cagionate dall'indole dell'epoca e dal gusto del pubblico. Questo principalmente dee considerarsi in una mercanzia tanto ricercata e fabbricata in tanta quantità, come nei vasi dipinti. I rapporti che esistono fra la porcellana del Giappone e le sue imitazioni europee sono stati applicati spesse volte per dichiarare la relazione dei vasi greci e delle imitazioni forestiere di essi. Gli artisti europei, i quali dipingono la porcellana alla maniera del Giappone, studiano principalmente di ritrarre il carattere conosciuto dell'artificio giapponese. Spesso non avranno innanzi agli occhi un certo originale giapponese e raramente lo esprimeranno in tutti i suoi dettagli. Così non può stare, che il carattere originario non sia più o meno modificato. Lo stesso senza dubbio accadeva anche nell'Etruria, quando cominciava la moda di vasi imitati corintii. Non potendo nessuno dei nostri vasi considerarsi come una esatta imitazione d'un vaso corintio, si vede, che gli artisti etruschi, l'uno più fedelmente che l'altro, studiavano d'esprimere il carattere generale della tecnica corintia. Con certezza possiamo supporre, che un originale corintio serviva alla fabbricazione dei vasi con epigrafi, voglio dire del vaso d'Eurito e di Tideo. Nel vaso d'Eurito, il quale fra i nostri vasi è lavorato colla più grande raffinatezza, lo stile corintio si scorge imitato più fedelmente. Se qualcheduno è sorpreso di trovare presso le figure dei banchettanti, le teste delle quali certamente sono inventate dall'artista

etrusco [1], delle epigrafi corintie generalmente corrette [2], questo si può spiegare così, che l'artista Eurito co' suoi figli trovò distinti d' epigrafi sull' originale e copiandole trasformò i volti degli eroi greci in fattezze etrusche. Un poco più il vaso di Meleagro si scosta dallo stile corintio, essendovi trascurata l'usitata legge nel disegno dell'occhio virile. Supposto che l'artista avesse innanzi agli occhj un originale corintio, egli modificavalo in maniera da conservarne pochissimo, trasformando i cacciatori calidonii in Etruschi ed aggiugnendo certi concetti accessorii, come gli anzidetti della scimia e del cane. Il carattere intanto dello stile arcaico generalmente è imitato abbastanza bene. Un altro sviamento ce ne mostra il vaso dei Centauri, sul quale, fuorchè nel disegno dell' occhio, anche nel colore della carnagione virile vien peccato contro le leggi arcaiche. L'artista avendo nella scena di lotta bene imitato lo stile arcaico, se ne scostava nella pittura del rovescio. Se avesse innanzi agli occhj un originale corintio, non si può decidere. Il pittore del vaso di Tideo seguì certamente un originale corintio, ciò che mostrano le epigrafi ascritte. Riusciva nell' espresione della rigidezza arcaica, ma peccava contro la legge del colore della carnagione, probabilmente a bella posta per fare alternare con un certo schematismo figure bianche e scure. Nella stessa maniera sul vaso dal Cerbero Ercole ed Euristeo sono dipinti di bianco, senza dubbio per contrastare colla figura di Cerbero per lo più scura. Il movimento delle singole figure e l' impressione di tutta la composizione è molto più libera, che non convenga al carattere dello stile arcaico. Così negli esemplari della nostra specie

1 Le teste già per il soprapposto rosso sono distinte e quasi separate dai corpi dipinti di brunastro.

2 Sbagliò intanto ne' nomi di Eurito e Toxeo.

di vasi il vaso del Cerbero si scosta il più dall'artificio, dall'imitazione del quale procedette originariamente questa fabbrica. Supposto che l'artista si sia servito d'un originale corintio, trasformò il tutto.

Come i vasi corintii anche i vasi antichi attici sono stati imitati dagli artisti ceretani. Può riconoscersi questa specie da simili indizii come le imitazioni dei vasi corintii. Adesso però non è possibile di ragionarne in maniera sufficiente essendone pubblicati soltanto due esemplari: cioè il vaso col supplizio di Tizio [1] e quello colla lotta di Teseo col Minotauro [2], sopra il quale il Roulez [3] intanto giudica ottimamente, in quanto che dice essere esso un' imitazione di posteriore epoca. Un grande vaso colla rappresentanza della lotta dei giganti sarà pubblicato nei Monumenti di questo anno.

[1] Mon. Ann. 1856 tav. X.
[2] Mon. dell'Inst. VI, 15.
[3] Ann. dell'Inst. 1858 p. 136.

WOLFGANG HELBIG.

LA TRAHISON D'ÉRIPHYLE.
(*Pl. G. H.*)

Les monuments qui ont trait à la guerre des sept chefs contre Thèbes, ne sont pas très nombreux. Mon savant confrère et ami, M. Roulez, a publié dans ces Annales, sous le titre d'*Amphiaraüs prenant congé d'Eriphyle* [1], un mémoire dans lequel sont discutés et examinés les textes et les monuments qui ont rapport à la trahison d' Ériphyle et au départ d' Amphiaraüs. Plus tard, M. Otto Jahn s'est occupé de ces traditions [2] et en dernier lieu M. Overbeck [3] a donné la description de tous les monuments parvenus à sa connaissance et particulièrement des vases peints qui montrent le devin Amphiaraüs quittant sa demeure pour se joindre aux autres héros ligués contre Thèbes.

Je publie ici deux vases peints qui ont été cités et décrits par M. Roulez dans le mémoire que je viens de rappeler. Sur l' un est représenté le départ d'Amphiaraüs; sur l'autre on voit Adraste qui offre à Ériphyle le collier d'Harmonie.

Le premier (pl. G.) est un *lécythus* à figures noires trouvé à Cervetri, à présent dans la collection de M. Salamanca à Madrid. On y reconnait sans peine Amphiaraüs qui fait ses adieux à Ériphyle, car son nom ΑΦΙΑΡΕΟϟ (*sic*) est écrit à côté de lui. Le héros armé d'une lance, de cnémides et d'un grand bouclier argien sur lequel est peint, comme épisème, un trépied, tient dans la main droite son casque. Ériphyle debout vis-à-vis de lui lève la main droite et montre à son époux le fatal collier. Elle a la tête nue; une tunique talaire recouverte

[1] Voir *Annales* 1843, t. XV, p. 206 et suiv. et *Mon. inéd.* t. III, pl. LIV.

[2] *Arch. Aufsätze*, p. 152 et suiv. Greifswald, 1845, in 8.

[3] *Gallerie heroischer Bildwerke* p. 91 et suiv. Halle 1852, in 8,

d'un ample péplus enveloppe tout son corps ; sur son dos est un de ses fils, le jeune Amphiloque, qui est tout nu. Trois autres personnages assistent à cette scène de congé. Les deux plus rapprochés du groupe que je viens de décrire, sont des hommes barbus, couverts de leurs manteaux. L'un qui tient un sceptre est peut-être Oïclès, le père d'Amphiaraüs ; il est suivi d'un archer en costume scythique, costume généralement adopté pour ces sortes de guerriers, armés à la legère. Le second personnage enveloppé d'un ample manteau, et qui se tient debout derrière Ériphyle, semble manifester sa satisfaction avec ses mains étendues et ouvertes. C'est Polynice ou plutôt Adraste qui se réjouit du succès qu'il vient d'obtenir par suite de la conduite coupable de sa soeur.

Sur le col du lécythus sont représentés cinq éphèbes accroupis qui font combattre des coqs ; deux de ces éphèbes, les plus rapprochés du groupe des oiseaux, tiennent chacun une poule ; au dessus des deux coqs acharnés l'un contre l'autre est une couronne, symbole de victoire [1].

Le second vase (pl. H.) est une charmante et délicieuse œnochoé à figures rouges d'une terre fine et légère, couverte d'un émail noir des plus brillants. Ce vase, qui des mains de M. Prosper Dupré a passé dans la collection de M. Paravey à Paris, me semble offrir plutôt les caractères de la fabrique de Tarente que ceux des poteries d'Athènes ou de Nola. La composition se reduit à trois figures, et quoique traitée avec la sobriété de détails qui est une des marques distinctives des peintures de la belle époque de l'art chez les Grecs, la scène me semble devoir être interprétée au moyen des traditions mythologiques. Adraste barbu , la tête

[1] *Bullet.* 1844, p. 35. Cf. *Annales* 1843, tome XV, p. 211.

ceinte d'une bandelette, tire le collier d'une pyxis et le présente à Ériphyle. Le roi d'Argos s'appuie sur un bâton; un ample manteau couvre ses épaules, laissant nu et libre le bras droit. Ériphyle, vêtue d'une tunique talaire sans manches et d'un ampechonium, avance la main droite pour recevoir le don fatal. Une suivante, peut-être une des filles d'Amphiaraüs, vêtue d'une tunique talaire et d'un ample péplus, se tient debout derrière Ériphyle, la main droite étendue, en signe d'admiration; de sa main gauche, elle soulève les plis de son péplus [1].

Le départ d'Amphiaraüs était figuré sur un des plus anciens monuments de l'art grec, le célèbre coffre de Cypsélus dont Pausanias s'est plu à décrire tous les sujets. « Ensuite on voit, dit le périégète [2], la maison » d'Amphiaraüs et une vieille qui porte Amphiloque, » encore enfant. Ériphyle tenant le collier fatal est de» bout sur le seuil; près d'elle sont ses filles Eurydice » et Demonassa, ainsi que son fils Alcméon tout nu..... » Baton, l'aurige d'Amphiaraüs, saisit d'une main les » rênes des chevaux et de l'autre tient une lance. Am» phiaraüs, l'épée nue à la main, a déjà un pied sur » son char; il se retourne vers Ériphyle, comme pour » la frapper, et semble ne se contenir qu'avec la plus » grande peine. »

M. le duc de Luynes a reconnu le départ d'Amphiaraüs, traité d'après les données du coffre de Cypsélus, sur une amphore à plusieurs zones de peintures noires et de très-ancien style, conservée à la pinacothè-

[1] *Annales* 1843, tome XV, p. 219. — M. Overbeck (*Gall. her. Bildw.* p. 91, note) regarde ce sujet comme une scène familière sans aucun rapport avec les traditions mythologiques.
[2] V, 17, 4.

que de Munich [1]. Les archéologues qui se sont occupés des monuments où l'on voit Amphiaraüs et Ériphyle, ne pouvaient qu'adopter l'opinion de M. le duc de Luynes; aussi, tous sans exception s'accordent-ils à regarder la composition de l'amphore de Munich comme inspirée par la scène décrite par Pausanias, ou du moins conçue d'après un modèle analogue.

Je ne parlerai pas ici des autres monuments qui ont pour objet le départ d'Amphiaraüs ; ils sont tous décrits et cités par M.M. Roulez, Otto Jahn et Overbeck. Toutefois, je crois devoir dire un mot de certaines peintures de vases où l'on voit un ou plusieurs guerriers, au moment de s'engager dans une expédition, consulter les entrailles des victimes. Ces peintures ne semblent pas avoir fixé jusqu' ici l'attention des érudits, et l'occasion se présente naturellement d'en parler, car presque toutes ont trait à l'expédition des sept chefs contre Thèbes.

Un beau miroir du Musée Grégorien au Vatican [2] montre Calchas, désigné par l'inscription en caractères étrusques ↓AL↓AS et avec de grandes ailes aux épaules, le pied gauche posé sur un rocher, debout devant une table d'offrandes et regardant avec attention un objet informe qu'il tient dans la main et qui ne saurait être autre chose que le *foie* d'un animal. C'est donc le célèbre augure grec, qui est figuré sur ce miroir, cherchant, dans les entrailles d'une victime immolée en l'honneur des dieux, les pronostics de l'avenir. Depuis

[1] Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, n. 151, München 1854, in 8. Cette amphore a été publiée par Micali, *Storia degli antichi popoli italiani*, atlas 1833, tav. XCV; Overbeck, *Gall. her. Bildw*. Taf. III, 5. L'opinion de M. le duc de Luynes est citée par M. Roulez, *l. l.* p. 210.

[2] *Museum Etruscum Gregorianum*, vol. I, tab. XXIX; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. CCXXIII.

plusieurs années je soupçonnais que l'inspection du foie, cérémonie religieuse à laquelle les anciens attachaient une grande importance, était figurée sur quelques vases peints où l'on voit un éphèbe nu présentant à un ou à plusieurs hoplites un objet informe peint en rouge violacé et ayant une peau ou enveloppe noire. En 1841, lors de mon premier voyage à Rome, la vue du miroir où est représenté Calchas occupé de l'inspection des entrailles dissipa tous les doutes que je pouvais encore conserver à cet égard et vint confirmer ce que je pensais depuis longtemps, sans pouvoir en fournir une preuve décisive. Comme cette idée sur l'inspection du foie n'est énoncée qu'en quelques mots, dans une note du docte mémoire de mon ami M. Roulez [1] à qui j'en avais fait part, comme d'un autre côté, un des maîtres de la science, mon savant ami M. le professeur Gerhard [2], n'ajoute aucune remarque à la description du miroir où figure Calchas, je crois d'autant plus utile et nécessaire d'insister sur cette particularité et de citer ici quelques unes des scènes où l'on voit l'inspection des entrailles. Telle est en premier lieu la peinture d'une amphore à figures noires de la collection Pourtalès, où deux guerriers, peut-être Adraste et Polynice, suivis d'un archer, se tiennent debout à côté l'un de l'autre devant un petit éphèbe qui vient leur présenter le foie de la victime [3]. « Il m'a été impossible, dit Panofka [4], » en décrivant cette amphore, de deviner ce que peut » être cet objet qui pourtant doit donner la clef de » toute la composition. »

[1] *Annales* 1843, tome XV, p. 219, note 3.
[2] *Spiegel*, *t. III*, p. 212.
[3] Th. Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. XII.
[4] *L. l.* p. 61.

Une amphore à figures rouges de la collection Feoli à Rome [1] montre un sujet analogue et M. Roulez [2] y reconnait le don fatal fait par Polynice à la femme d'Amphiaraüs. Au centre de la composition parait le héros thébain, armé de toutes pièces, s'appuyant de la main gauche sur sa lance et tenant dans la droite le collier. Devant lui Amphiloque, nu et couronné de laurier, porte sur ses deux mains le foie de la victime et le présente à l'inspection du guerrier [3]. A côté de celui-ci parait Ériphyle debout tenant une phiale; un archer armé d'une bipenne assiste à la scène; un chien lève la tête, comme attiré par l'odeur de la chair qu'il semble flairer.

M. Overbeck qui ne veut pas admettre cette peinture au nombre de celles qui se rattachent à la Thébaïde [4], a donné une très-bonne et très-heureuse explication d'une scène tracée sur une amphore à figures noires qui de la collection Durand [5] a passé au musée britannique [6]. Feu mon ami Charles Lenormant, trop tôt enlevé à la science, avait cru reconnaître sur ce vase l'arrivée de Pâris et d'Hélène à Troie, rattachant cette composition à celle du jugement de Pâris, figuré au côté principal de l'amphore. Il donne le nom de Troïlus à l'éphèbe nu, à qui, ajoute-t-il, Pâris apporte un objet peint en violet, peut-être un *sachet renfermant des parfums.*

[1] Secondiano Campanari, *Antichi vasi dipinti della coll. Feoli*, p. 172, n. 99; Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. CCLXVII.

[2] *L. l.* p. 219.

[3] M. Gerhard (*Vasenbilder*, tom. IV, p. 40) pense que l'objet tenu par l'éphèbe est le *péplus* offert à Ériphyle par Thersandre. Apollod. III, 7, 2.

[4] *Gall. her. Bildw.* p. 91, note.

[5] Voir mon *Catalogue*, n. 378.

[6] *Catalogue of the greek and etruskan vases in the British Museum*, n. 582.

Puis, pour corroborer cette interprétation, il dit en note: « le voyage de Pâris à Sidon justifierait cette conjec- » ture ». Mais ce prétendu sachet n' est autre chose que le foie de la victime, et M. Overbeck [1], sans tenir compte de cette particularité, donne les noms suivants aux personnages qui entrent dans cette composition: Amphiaraüs, armé de toutes pièces, Amphiloque nu, Oïclès à cheveux blancs, Ériphyle, Alcméon vêtu.

Une œnochoé à figures noires qui de la collection Durand [2] a passé dans celle de M. le duc de Blacas, montre deux hommes nus et barbus, peut-être Hercule et Iolas, assis au milieu de débris de chairs d'animaux qui viennent d'être immolés. Lenormant, ne sachant pas trop comment expliquer ces débris, proposait de voir ici des *Hyperboréens qui recueillent le succin* ou *des Arabes couchés, étendus au soleil et munis de sachets renfermant de l'encens.*

Il est à remarquer que dans la plupart des compositions peintes sur les vases, et relatives au départ d'Amphiaraüs et à la trahison d'Ériphyle, on fait intervenir l'art des augures; tantôt c'est l' inspection des entrailles, tantôt c'est le vol des oiseaux. Il faut se souvenir qu'Amphiaraüs était devin. Ainsi sur le vase de très-ancien style, conservé à Munich [3] dont j' ai déjà parlé, l'oiseau qui plane au dessus des chevaux d' Amphiaraüs, a été regardé avec raison par M. Roulez [4] comme un présage de sinistre augure et rapproché des vers de la Thébaïde de Stace:

[1] *L. l.* p. 103.
[2] Voir mon *Catalogue*, n. 877.
[3] Micali, *Storia* tav. XCV.
[4] *L. l.* p. 210.

. . . . . . *Illum, venerande Melampu,*
Qui cadit, agnosco. Trepidos sic mole futuri,
Cunctaque iam rerum certa sub imagine passos
Terror habet vates. Piget irrupisse volantum
Concilia, et caelo mentem insertasse vetanti.
Stat. Theb. III, 346–50.

M. Roulez étant entré dans tous les développements que réclame le sujet du départ d' Amphiaraüs, ayant cité et examiné les textes et les monuments qui y ont rapport, ma tache doit se borner, en finissant cet article, à présenter quelques courtes observations sur les deux vases peints que je publie dans nos Annales.

Dans la prèmiere peinture (pl. G) le nom d'Amphiaraüs est écrit ΑΦΙΑΡΕΟΣ, avec l' ellipse de la lettre μ. La suppression des lettres μ et ν en grec, *m* et *n* en latin, s'observe sur un assez grand nombre de monuments anciens. Mon ami M. Adrien de Longpérier a le premier appelé l' attention des érudits sur cet usage et en a fourni l'explication, en faisant connaître que cette suppression dans l' écriture de lettres qui pourtant se prononcent dans le langage et à la lecture, dérive de ce qu' en sanscrit on nomme *anousvara* [1].

Sur le coffre de Cypsélus ce n'était pas Ériphyle elle-même qui portait sur ses bras le jeune Amphiloque: c' était une vieille femme, et dans le tableau que nous avons sous les yeux, les traits de la femme qui montre le collier à Amphiaraüs et dans laquelle je crois reconnaître Ériphyle, semblent accuser une femme agée;

[1] *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, tom. XXI, p. 370 et suiv.; *Bull. de l'Académie royale de Belgique*, tome XIX, 2ème partie, p. 397. Cf. *Revue numismatique*, 1858, p. 22.

mais ceci tient, je pense, au style de la peinture plutôt qu'à une intention expresse de l'artiste, et il est plus sûr de voir ici Ériphyle elle-même que de s'arrêter à cette apparence de vieillesse et de chercher un autre nom pour cette femme.

Quant au combat de coqs figuré à la naissance du col du lécythus, ce sujet se trouve en rapport direct avec les scènes de combat, de lutte, d'antagonisme. Plusieurs archéologues ont parlé des combats de coqs chez les anciens ; il suffit de renvoyer aux travaux de M. M. Roulez [1], Otto Jahn [2] et Beulé [3]. Un grand nombre de monuments de tout genre montrent ces sortes de combats [4]. On sait que les combats de coqs, com-

[1] *Bull. de l'Académie royale de Bruxelles*, tom. VII, 1ère partie p. 146 et suiv.

[2] *Archäologische Beiträge*, p. 437. Berlin 1847. 8.

[3] *Monnaies d'Athènes*, p. 377.

[4] Vases peints, voir *Bull. de l'Académie royale de Bruxelles*, *l. l.*; Dubois Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases peints*, pl. LXVII; Judica, *Antichità di Acre*, tav. XXI; *Mus. Gregor.* vol. II, tab. V, 1; Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n. 623; Gerhard, *Trinkschalen des k. Museums zu Berlin*, Taf. I, Berlin 1840 in folio.— Sur les amphores panathénaïques parait souvent Pallas entre deux colonnes surmontées de coqs. M. Gerhard (*Annales* 1830, tome II p. 214) considère ces deux coqs comme des symboles de la lutte. — Sur plusieurs petits vases de style oriental, on voit deux coqs placés en face l'un de l'autre; au milieu est une palmette ou une fleur de lotus. Des amphores à figures noires d'une époque plus récente, sont décorées de peintures semblables. *Monuments inédits*, tome I, pl. XXVI, 11 et pl. XXVII, 27; Laborde, *Vases de Lamberg*, II, pl. XLV. — Dans l'intérieur d'une cylix à figures rouges, ayant à l'extérieur des sujets palestriques, on voit un coq et autour on lit ΠΡΟΣΑΓΟΡΕVΟ. Gerhard, *Rapp. volcente*, not. 482, 779; *Muséum étrusque du Prince de Canino*, n. 563. — Sur une amphore à figures noires du Musée de Leyde, il y a deux coqs placés aux extrémités d'un tableau où l'on a représenté la lutte de Thésée et du Minotaure. Roulez, *Choix de vases peints du Musée d'antiquités de Leyde*, pl. X, Gand 1854, in folio. — Pierres gravées, voir Winckelmann, *Description des pierres gravées du baron de Stosch*, p. 133 et suiv. n. 696 — 701 et p. 558, n.

me institution publique, furent établis chez les Athéniens vers l'époque des guerres médiques. Thémistocle voyant deux coqs qui se battaient, les montra à ses concitoyens et leur demanda, s'ils ne voulaient pas imiter ces oiseaux et combattre pour leur patrie et leur liberté, ces animaux se battant pour le seul plaisir de vaincre [1].

Une étude curieuse et intéressante à faire serait de rechercher ce qui dans les scènes de départ et de congé peut servir à faire reconnaître et distinguer le départ d'Amphiaraüs des adieux d'Hector et d'Andromaque,

193—195; Toelken, *Verzeichniss, d. geschnittenen Steine d. k. preuss. Sammlung*, Berlin 1835.8 p. 144, n. 490—492, p. 352, n. 82, 83 et p. 418 et suiv. n. 234—240; Otto Jahn, *Arch. Beiträge*, Taf. III, 4, 5, 6; *Pierres gravées du duc d'Orléans*, tome I, pl. XXXIX; Th. Panofka, *Bilder ant. Lebens*, Taf. X, 5, 6.— Plusieurs sarcophages et cippes montrent des combats de coqs. Voir Zoëga, *Bassirilievi*, II, p. 194; Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, pl. 191 et 200, n. 225; Gerhard, *Hyperboreisch-römische Studien*, p. 144 et *Beschreibung der Stadt Rom*, II, 2, p. 73; Th. Panofka, *Weihgeschenke*, p. 15; Aringhi, *Roma subterr.* II, p. 73 et 329; Bottari, *Sculture e pitture sagre*, tav. CXXXVII. — Boldetti (*Osservazioni sopra i cimeterj di Roma*, p. 216, 2) a publié un verre à figures dorées où l'on voit deux génies qui font combattre des coqs. — Cf. la statue de l'*Alectryonophore*, publiée par Köhler en 1835 à Saint Pétersbourg et les recherches de ce savant. Voir aussi la mosaïque découverte en 1835 à Pompéi et décrite dans le *Bulletin*, 1836 p. 8; W. Zahn, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Herculanum, Pompeji und Stabiae*, II, Taf. L. — M. Beulé a publié dans la *Revue archéologique* (1862, pl. XX et p. 349) le siége du prêtre de Bacchus au théâtre de ce dieu a Athènes, où l'on voit de chaque côté un génie ailé et accroupi mettant aux prises deux coqs. — Le coq est représenté sur les médailles de Dardanus de la Troade (Mionnet, tom. II, p. 654) et sur celles d'Ophrynium (Idem, *Suppl.* tom. V, p. 578). On le trouve aussi sur un grand nombre d'autres médailles, par exemple sur les monnaies d'Aquinum du Latium, d'Antioche de Pisidie, en Campanie à Calatia, Calés, Naples, Suessa, Teanum, Venafrum, en Sicile à Camarina, Himéra, Sélinunte, à Clazomène en Jonie, à Carystus de l'Eubée, à Germanicopolis de Paphlagonie, à Hadria du Picénum, à Ithaque. — Cf. sur les combats de coqs, Hermann, *Griechische Privatalterthümer*, § 16 et Becker, *Charikles*, I, p. 149 et suiv.

[1] Ælian. *Var. Hist.* II, 28.

décrits d'une manière si pathétique dans le sixième livre de l'Iliade. Mais ces recherches m'écarteraient trop des deux peintures que je publie ici, et d'ailleurs pour l'intelligence d'une pareille étude, il faudrait mettre sous les yeux du lecteur quelques uns des tableaux qui représentent des scènes d'adieu; je me contente pour l'instant d'indiquer dans une note les principales de ces compositions [1].

J. DE WITTE.

GIGANTOMACHIA, DIPINTO VASCULARE CERETANO.

(*Mon. dell' Inst. vol. VI e VII, tav. LXXVIII.*)

Come le pitture vasculari hanno rettificato varie delle nostre idee sull' arte greca più antica, così per mezzo di loro veniamo assicurati eziandio del fatto, che i Giganti per lungo tempo vennero raffigurati dagli artisti come guerrieri di forme tutte umane e pienamente armati, in corrispondenza col racconto di Omero che conosce *ἄγρια φῦλα Γιγάντων* (Od. η, 206) e l' Eurimedonte (Od. η, 59):

ὅς ποθ' ὑπερθύμοισι Γιγάντεσσιν βασίλευεν.
ἀλλ' ὁ μὲν ὤλεσε λαὸν ἀτάσθαλον, ὤλετο δ' αὐτός,

e di Esiodo, che (Theog. 186) menziona *μεγάλους Γίγαντας*

τεύχεσι λαμπομένους, δολίχ' ἔγχεα χερσὶν ἔχοντας.

[1] *Museum Etruscum Gregorianum* vol. II, tab. XLVIII, 2; Overbeck, *Gall. her. Bildw.* Taf. III, 7; mon *Catalogue de vases peints provenant de l'Étrurie*, n. 142, Paris 1837, in 8.

Mentre le pitture vasculari a figure rosse hanno dato un carattere particolare ai combattimenti degli iddii e dei Giganti col rappresentarli in modo, che questi ultimi vestiti di pelli d' animali scagliano de' sassi, e gli iddii fanno uso delle loro armi particolari, Efesto di massi di metallo rovente, Dioniso di tralci di vite che s' intrecciano addosso al suo avversario; le pitture a figure nere si limitano a raffigurare delle lotte di guerrieri armati, e soltanto Giove e Poseidon si servono del fulmine e del tridente. Le dimensioni straordinarie dei Giganti, che formano uno de' loro contrassegni caratteristici nelle credenze del volgo, per l' arte doveano perdere la loro importanza, ov' essi si trovarono dirimpetto a divinità, che in tutto l' aspetto esterno non si distinguono essenzialmente da loro. Quando poi sia stata introdotta la formazione a piedi di serpente ovvia più tardi presso poeti ed artisti, non si è potuto stabilire: sembra che sia derivata dalla formazione di Typhoeus [1] ed adattata ai Giganti sin da quando questi vennero considerati come potenze vulcaniche.

Guardando una composizione, quale è quella del Giove che dalla sua quadriga fulmina i Giganti, sulla gemma d' Athenion [2], si potrà esser tratti a supporla

[1] Così certamente a ragione vien chiamata la figura alata a piedi di serpente, che sul vaso arcaico di Monaco (n. 125; Gerhard *auserl. Vas.* t. 237) vien minacciata da Giove col fulmine. Nemmeno la figura di formazione simile sul vaso presso Micali (Mon. ined. 37, 2; Wieseler *Denkm. a. K.* II, 67, 850) che da ogni lato vien minacciata dall' asta d' un guerriero, dovrà credersi un Gigante ordinario, nè certamente questa rappresentanza potrà separarsi dall' altra d' un vaso ordinariamente riferita a Proteo (Mus. Borb. XIII, 58). Cf. Stephani *Nimbus u. Strahlenkranz* p. 19; Gaedechens *Glaukos* p. 130 sgg. Se più tardi Typhon viene adoperato pure come nome d'un Gigante, non ne vien dimostrato niente contra la differenza originaria di essi.

[2] Mus. Borb. I, 53; Millin *gal. myth.* 9,23; Wieseler *D. a. K.* II, 3,34.

derivata dal frontone di qualche tempio adornato di scene della Gigantomachia [1], ma sopra supposizioni così vaghe non si dovranno fondare altre conchiusioni [2].

L'anfora arcaica del museo già Campana, ora a Parigi [3], ci rappresenta tre dii e due dee combattenti

[1] È vero che non abbiamo se non un solo esempio certo nel frontone del tesoro de' Megaresi a Delfo, sul quale Pausania (VI, 19, 12) riferisce: τοῦ θησαυροῦ δὲ ἐπείργασται τῷ ἀετῷ ὁ γιγάντων καὶ θεῶν πόλεμος. Giacchè le sue parole riguardo al tempio di Giunone ad Argo (II, 17,3): ὁπόσα δὲ ὑπὲρ τοὺς κίονάς ἐστιν εἰργασμένα, τὰ μὲν ἐς τὴν Διὸς γένεσιν καὶ θεῶν καὶ Γιγάντων μάχην ἔχει, τὰ δὲ ἐς τὸν πρὸς Τροίαν πόλεμον καὶ Ἰλίου τὴν ἅλωσιν, lasciano il dubbio, se la nascita di Giove e la Gigantomachia appartenessero ai frontoni, e i fatti troici alle metope; oppure, come a me sembra più probabile, la nascita di Giove e la presa di Troia ai frontoni, e i combattimenti de' Giganti ed i fatti troici alle metope, che perciò anche qui sui lati stretti del tempio sembrano essere state fregiate di sculture. — Riguardo al tempio di Giove a Girgenti, il rapporto di Diodoro (XIII, 82) si oppone decisamente alla supposizione di frontoni. Giacchè dice: τὸ δ' οὖν Ὀλύμπιον μέλλον λαμβάνειν τὴν ὀροφὴν πόλεμος ἐκώλυσεν. Sia che si voglia intendere ὀροφὴ per tetto, ossia per soffitto (Ross *Hellenika* I, p. 10), certamente non si può supporre nè che i frontoni colla decorazione delle statue siano stati eseguiti prima che fossero terminati il tetto o il soffitto, nè che gli Agrigentini non avessero potuto reggere alle spese relativamente ristrette del tetto, se i frontoni già fossero stati terminati. Dopo avere poi indicato le misure del tempio e descritto il particolar genere di mezze colonne, Diodoro chiude la sua descrizione colle parole: τῶν δὲ στοῶν τὸ μέγεθος καὶ τὸ ὕψος ἐξαίσιον ἐχουσῶν ἐν μὲν τῷ πρὸς ἕω μέρει τὴν Γιγαντομαχίαν ἐποιήσαντο ταῖς γλυφαῖς καὶ τῷ μεγέθει καὶ τῷ κάλλει διαφερούσαις, ἐν δὲ τῷ πρὸς δυσμὰς τὴν ἅλωσιν τῆς Τροίας, ἐν ᾗ τῶν ἡρώων ἕκαστον ἰδεῖν ἔστιν οἰκείως τῆς περιστάσεως δεδημιουργημένον. Di frontoni con parole distinte non vi si parla; piuttosto il tenore delle parole anche qui ci fa pensare alle metope come decorazione particolare del portico; ed anche qui si tratta di nuovo de' soli lati stretti del tempio. Del resto le ultime parole sembrano accennar piuttosto gruppi isolati di combattimenti, quali convengono alle metope.

[2] Anche la pittura vasculare ruvese (Bull. nap. II, 6; Wieseler *D. a. K.* II, 66, 843) per la sua composizione può ricordarci un frontone; i Giganti però vi sono figurati senza piedi di serpenti.

[3] Catal. del Museo Campana II, 39; de Witte *notice sur les vases peints du musée Napoléon* III, p. 20, 39.

contro sette Giganti di forme umane e ben armati, come contra avversarj d'un ordine non inferiore.

Giove vi comparisce anch'egli in piena armatura. Porta un elmo a doppio cimiero che vien sostenuto da una testa d'uccello, come lo vediamo pure nell'elmo di Achille sopra un vaso di Cleone [1], una corazza, un grande scudo tondo che guarnito sul margine di serpenti ricorda l'egide, sebbene vi manchi il Gorgoneion, e vibra colla destra una larga spada. Dei tre Giganti che a lui come protagonista erano venuti incontro, l'uno già è prostrato per terra, mentre due coll'asta alzata gli stanno ancor dirimpetto pronti a combattere.

Dietro a Giove, Here a grandi passi procede contro un Gigante giovane in piena armatura, caduto già sul ginocchio; nella d. abbassata tiene ancor l'asta ed anche colla s. protende lo scudo per difendersi; ma la sua resistenza già è nulla. La dea che, vestita di lungo chitone, porta in testa un elmo ed al fianco il parazonio, ha afferrato colla s. l'avversario caduto per la spalla oppure pel collo, e sta per trafiggerlo colla spada.

Il centro del rovescio viene occupato da Atene, vestita ed armata come Here, se non che l'orlo del chitone è più adornato ed il cimiero è distinto, come quello di Giove, della testa d'uccello. Anch'essa procede verso il Gigante cadutole innanzi sul ginocchio, e lo afferra pel cimiero, mentre alza la spada al micidiale colpo. Ma il suo avversario barbato, benchè versando sangue da una ferita nel petto, si prova ancora alla resistenza: essendoglisi spezzata l'asta, sta per isfoderar la spada contro la dea già vittoriosa. Il suo scudo tondo è fregiato dello stesso ornamento lineare che distingue quello di Giove. — A sinistra dietro ad Atene Mercurio

[1] *Arch. Zeit.* XXI, t. 175.

ha coll' asta vigorosamente colpito nel petto un Gigante barbato, già caduto e ch'egli tiene afferrato pel cimiero. Mercurio in corrispondenza coll' usanza antica è raffigurato barbato e munito di petaso e stivali; ha sopra il chitone annodata una pelle d'animale [1] ed è cinto di una spada. Dall' altro lato Nettuno ha raggiunto un Gigante caduto nella fuga; gli pone un piede sulla gamba stesa, e sta per trafiggerlo col tridente, contro il quale questi alza lo scudo. Nettuno, distinto per capelli ricciuti e per folta barba [2], è armato d' una corazza a squamme e porta la spada al fianco. Accanto alla sua testa è visibile un grand' oggetto tondo non troppo chiaramente espresso, nel quale senza dubbio abbiamo a riconoscere l'isola, sotto cui Nettuno seppellisce il Gigante da lui vinto [3]: essa in quasi tutti i dipinti vasculari vien sorretta da lui in maniera simile sulla spalla, mentre la d. mena il colpo col tridente [4].

Tra gli attributi ci deve far maraviglia la spada data non solamente a Giove, ma pure a Giunone ed Atene: arma rara nelle mani degli iddii. In altri dipinti vasculari troviamo Apolline [5] oppure Marte [6], che colla

[1] Jahn. *arch. Beitr*. p. 260.

[2] Le fattezze alquanto caricate del volto di Nettuno hanno una certa rassomiglianza con quelle d' Alkyoneus sul vaso del museo Gregor. II, 16,2, al quale rassomiglia il Tritone sul bassorilievo d' avorio: Mon. d. Inst. VI, 46. Si può confrontar anche il vaso ceretano: ib. 36.

[3] [La testa del Gigante e la metà del braccio di Nettuno sono lavoro d' un ristauratore moderno, che non ha capito il concetto originario. *H. B.*]

[4] Cf. i vasi a fig. n. presso Millingen *anc. un. mon.* I, 9 (*él. céram.* I, 6); Stephani *Minotauros* 10; *él. cér.* III, 12; *Münch. Vas.* 719, 1263; ed a fig. r. presso Millingen l. l. I, 7 (*él. cér.* I, 5), Mus. chius. 172 (*él. cér.* I, 4); Gerhard *Trinksch.* 10; 11; Luynes *vases peints* 19; (Gerhard *Trinksch.* t. AB).

[5] Gerhard *Trinksch. u. Gef.* 2; 3.

[6] Marte sembra la denominazione più giusta della figura giovanile vestita di chitone, che nel vaso presso Luynes *vas. peints* 19 (Gerhard

spada combatte i Giganti. Intanto come l'epiteto χρυσάορος originariamente appartenente ad Apolline fu poi trasferito a Demeter ed Artemi [1], così anche qui la spada siccome l'arma più caratteristica per la monomachia, non ci deve far troppo specie nemmeno nella mano delle dee.

Le iscrizioni apposte a ciascuna delle figure offrono in primo luogo varie particolarità ortografiche. Segnatamente dell' H si è fatto un uso molto svariato. Serve come segno dello spirito in Ηιππιάλτης, Ηήρ[η], Ηερμέης ed in conseguenza della predilezione attica anche in Ηεγκέλαδος [2], mentre manca in Ὑπέρβιος e probabilmente in Ἁρπόλυκος. Serve poi per indicare la vocale lunga nelle terminazioni Ἀθενάη, Ηερμέης accanto a Ηιππιάλτες, Πολυβότες, come anche troviamo Ηέρ[η]. Finalmente nel modo più singolare è posto invece di E in Ζηυς, Ὑπήρβιος. Vi abbiamo dunque una novella prova del fatto, per niente da far maraviglia, cioè che vasaj e pittori anche in Atene peccavano nell'ortografia, per il qual difetto non poteano mancar nemmeno de' capricci peculiari [3]. Una certa predilezione per forme ioniche, cioè attiche antiche, e volgari si riconosce nelle terminazioni Ἀθενάη, Ἑρμέης [4], e forse anche la forma singolare Ἱππιάλτης in-

Trinksch. t. AB vibra la spada contro un Gigante, sebbene non voglia oppormi troppo a quella di Mercurio approvata da Luynes e Welcker (Ann. 1840, p. 251), mentre credo dover rigettare decisamente quella di Artemi proposta da Gerhard. Dubbiosa mi pare anche la denominazione del giovane con chitone e clamide, che attacca colla spada un Gigante: Gerhard *auserl. Vas.* 64, se non vi dobbiamo ravvisar piuttosto Teseo combattente contro i Pallantidi.

[1] Mitscherlich ad Hom. hymn. Cer. 4.

[2] Jahn *Einl. zur Münchn. Vasens.* p. CLVII; K. Keil sched. epigr. p. 6 sgg.

[3] Cf. Jahn *Abh. d. sächs. Ges.* VIII, p. 748.

[4] Ἑρμείης invece dell' ordinario Ἑρμείας (Ἑρμίας) trovasi presso Hom. hymn. XIX, 28; 36; 40; Callimach. hymn. Dian. 69; 143; Del. 272.

vece di 'Εφιάλτης si spiega almeno in parte per una certa rassomiglianza dell' ionico 'Επιάλτης. In modo stranissimo è scritto anche il nome 'Εγκέλαδος. La lettera ora non più chiara sembra essere stata una N, ed allora non ci resta quasi nient' altro se non la supposizione, che il pittore in un nome poco a lui conosciuto abbia posto H invece di K [1]: di ravvisarvi però una qualche dottrina recondita, sarebbe fuori di luogo.

Anche i nomi stessi offrono delle particolarità. Dei tre Giganti opposti al solo Giove l' uno già caduto si chiama 'Αγαθένης: giacchè in altro modo appena potrà esser supplito. Questo nome, come quello di 'Υπέρβιος e [Πολύ]βιος colpito da Mercurio, si mostra convenientissimo accennando la qualità più caratteristica de' Giganti, cioè la straordinaria forza. Anche tra i nomi di Giganti conosciuti d' altronde ve ne sono molti d' analogo carattere, come Ἄγριος, Ἄκρατος, Δαμάστωρ, Ὄμβριμος, Πελώρευς, Σθένιος, Θόων, Θούριος. Il nome del terzo che combatte contro Giove, 'Ιππιάλτης, non ricorre in questa forma; ma appena si può dubitare che vi sia da intendere 'Εφιάλτης, uno de' nomi più celebri, seppure tra i Giganti si trovi anche un 'Ιππόλυτος. La frequenza dei nomi composti con ἵππος poteva indurre un pittore vasculare illetterato ad una tale variazione. Ed abbiamo tanto maggior diritto di cercar qui il nome Ephialtes, in quanto che anche 'Εγκέλαδος come avversario di Minerva, e Πολυβώτης come avversario di Nettuno si ritrovano sul nostro vaso in perfetta corrispondenza colla tradizione ordinaria.

In quanto al nome del Gigante col quale combatte Giunone, non saprei restituirlo con piena certezza. Un

1 [Dalle tracce superstiti mi parve sul vaso essere scritto ΗΕΚΗΕΛΑΔΟΣ. *H.B.*]

nome composto con ἀρπ-(ἁρπάζω) non disconviene a un Gigante: il solo a me noto, che possa adattarsi alle traccie superstiti dell'iscrizione, è Ἁρπόλυκος. Che questa forma invece dell' ordinaria Ἁρπάλυκος, ci è nota soltanto da un poeta dorico [1], non ci farà specie, se teniamo conto delle altre traccie di linguaggio plebeo, il quale difficilmente può essere che nelle vocali copulative de' compositi si sia sempre attenuto alla regola stretta [2].

Catalogo de' nomi di Giganti presso gli scrittori [3] e sopra vasi [4].

Aegaeon. Claudian r. Pros. III, 345. Cf. I, 46. Sidon. Apoll. c. 6, 26. *E.*

[1] Apollon. de synt. p. 335; Bergk poet. lyr. fr. adesp. 37.

[2] Anche se Ἁρπάλυκος non fosse composto con λύκος, ma derivato da Ἁρπάλυξ, come suppone Lobeck (pathol. gr. serm. prolegg. p. 332), non ci potrebbe offendere un nome formato con analogia falsa nel lavoro d'un artigiano.

[3] Catalogi di Giganti trovansi presso Apollod. 1, 6, Schol. Hes. theog. 186. Hygin. fab. pr. Aggiungo il testo corrottissimo di quest'ultimo dietro l' editio princeps (Basil. 1535) indicando le emendazioni probabili:

Ex terra et Tartaro Gigantes: Coemse Lantesmophius (*Coeus-Ophius*), Astraeus, Pelorus, Pallas, Emphitus, Phorcus, Ienios (*Sthenios*), Agrus (*Agrius*), Alemone (*Alcyoneus*), Ephialtes, Erylus (*Eurytus*), Effra Corydon (*Porphyrion*), Pheomis, Theodamas, Otus, Typhon, Poliboetes (*Polybotes*), Menephiarus, Abseus, Colophomus (*Polyphemus*), Iapetus.

[4] Gigantomachie con nomi trovansi sopra vasi:

a) a fig. n.

A l'anfora qui pubblicata

B Cat. Durand 29: ΑΘΕΝΑΙΑ—ΕΝΚΕLΑΔΟΣ

C Gerhard *auserl. Vas.* 6. Él. cér. I, 8. Wieseler *D. a. K.* II, 21, 229: ΑΘΕΝΑΙΑ-ΕΝΚΕLΑΔΟΣ

b) a fig. r.

D Millingen *anc. uned. mon.* I, 7. Laborde *vas. Lamb.* I, 41. Él. cér. I, 5: ΠΟΣΕΙΔΟΝ—ΕΦΙΑLΤΕΣ

AGASTHENES. *A.*

AGRIOS. Hyg. Apollod. I, 6, 2 Μοῖραι δὲ Ἄγριον καὶ Θόωνα χαλκέοις ῥοπάλοις μαχομένους (ἀποκτείνουσι).

AKRATOS. In uno specchio etrusco (Inghirami Mon. etr. II, 81; Gerhard *Spiegel* 68) un Gigante (*Akrathe*), al quale Atene (*Mnrfa*) ha strappato un braccio, come in una pittura vasculare a Berlino (n. 1623; él. céram. I, 88).

ALKYONEUS. Hyg. Apoll. I, 6, 1. Schol. Hes. theog. 186. Cf. Jahn *Ber. d. sächs.* Ges. 1853, p. 135 sgg.

ASKOS. Steph. Byz. Δαμασκός — ὠνομάσθη ὅτι εἷς τῶν γιγάντων Ἀσκὸς ὄνομα ἅμα Λυκούργῳ δήσας τὸν Διόνυσον ἔρριψεν εἰς τὸν ποταμόν, ὃν λύσας Ἑρμῆς τὸν Ἀσκὸν τοῦ δέρματος ἐγύμνωσεν. Etym. m. p. 247, Δαμασκός. Phot. bibl. c. 242 p. 568 H.

ASTRAEOS. Hyg. Schol. Aristid. t. III p. 323 Dind. τὰ παναθήναια ἐπὶ Ἀστέρι τῷ γίγαντι ὑπὸ Ἀθηναίων (l. Ἀθηναίας) ἀναιρεθέντα.

BRIAREUS. Sidon. Apoll. c. 6, 26; 15, 27.

CHTHONIOS. Nonn. XCVIII, 21.

COEUS. Hyg. Claud. r. Pros. III, 347. Cf. Verg. Aen. IV, 179.

DAMASTOR. Claudian. gig. 101; Sidon. Apoll. c. 15, 20 *Porphyrion Pangaea rapit Rhodopenque Adamastor* (l. *Damastor*).

ECHION. Claudian. gig. 104.

EURYTUS ? Hyg.

5 Gerhard *Trinksch. u. Gef.* 2. 3. *Berl. Vas.* 1736: αιΓΑΙΩΝ—ΑΡΤΕΜΙΣ | ΖΕΥΣ—ΠΟΡΦΥΡΙΩΝ | ΑΘΕΝΑΙΑ—ΕΚΕΛΑΔΟΣ | μιΜας—ΑΡΗΣ | ΕΦΙΑΛΤΕΣ—ΑΠΟΛΛΩΝ | ΗΕΡα—ΦΟΙΤΟΣ | ΓΕ—ΠΟΣΕΙΔΩΝ—ΠΟΛΥΒΩΤΗΣ.

Enkelados. Eurip. Ion. 209 seg. Λεύσσεις οὖν ἐπ' Ἐγκελάδῳ γοργωπὸν πάλλουσαν ἴτυν; Λεύσσω Παλλάδ' ἐμὰν θεόν. Cf. Cycl. 7. Schol Arist. eqq. 566 τοῦ πέπλου, οὗ ἐγέγραπτο Ἐγκέλαδος, ὃν ἀνεῖλεν ἡ Ἀθηνᾶ· ἦν δὲ εἷς τῶν γιγάντων. Paus. VIII, 47,1 ἱππία παρὰ τοῖς Μανθουρεῦσιν εἶχεν ἐπίκλησιν (Ἀθηνᾶ), ὅτι τῷ ἐκείνων λόγῳ γινομένης τοῖς θεοῖς πρὸς γίγαντας μάχης ἐπήλασεν Ἐγκελάδῳ ἵππων τὸ ἅρμα. Apollod. I, 6,2 Ἀθηνᾶ δὲ Ἐγκελάδῳ φεύγοντι Σικελίαν ἐπέρριψε τὴν νῆσον. Nonn. XLVIII, 22,67. Presso Claudiano (gigantom. gr. 58 seg.) Encelado combatte contro Giove. Hor. c. III, 4, 56. Claudian. r. Pros. III, 340. Sidon. Apoll. 6, 28. 15, 19. Schol. Hesiod. theog. 186. Hyg. *A.B.C.E.*

Ephialtes. Apollod. I, 6, 2 Ἀπόλλων μὲν Ἐφιάλτου τὸν ἀριστερὸν ἐτόξευσεν ὀφθαλμόν, Ἡρακλῆς δὲ τὸν δεξιόν. Sidon. Apoll. 6, 26. Hyg. *DE.*

Hippialtes. *A.*

Eurymedon. Hom. Od. η, 58 θυγάτηρ μεγαλήτορος Εὐρυμέδοντος, ὅς ποθ' ὑπερθύμοισι γιγαντεσσι βασίλευεν. Schol. Hom. Il. Ξ, 397 Ἥραν τρεφομένην παρὰ τοῖς γονεῦσιν εἷς τῶν γιγάντων Εὐρυμέδων βιασάμενος ἔγκυον ἐποίησεν, ἡ δὲ Προμηθέα ἐγέννησεν. Ζεὺς δὲ τὸν Εὐρυμέδοντα κατεταρτάρωσε. ἡ ἱστορία παρὰ Εὐφορίωνι (fr. 134).

Eurytos. Apollod. I, 6, 2 Εὔρυτον δὲ θυρσῷ Διόνυσος ἔκτεινε. Hyg. Bentley ad Hor. c. II, 19, 23 corregge Ῥοῖτον.

Gration ? Apollod. I, 6, 2 Ἄρτεμις δὲ Γρατίωνα (κτείνει). Invece del nome probabilmente corrotto Lefèbre conghietturò Ῥοιτίωνα, Gale Αἰγαί-

ωνα, Heyne Ἐλατίωνα, Schwenck (*griech. Myth.* II, p. 487) Εὐρυτίωνα, Pyl (*myth. Beitr.* p. 198) Κρατίωνα.

HARPOLYKOS. *A.*

HIPPOLYTOS. Apollod. I, 6, 2 Ἑρμῆς δὲ τὴν Ἄιδος κυνέην ἔχων κατὰ τὴν μάχην Ἱππόλυτον ἀπέκτεινεν.

HYPERBIOS. *A.*

IAPETUS. Hyg.

KLYTIOS. Apollod. I, 6, 2 Κλύτιον δέ, φασίν, Ἑκάτη (ἀπέκτεινεν), μᾶλλον δὲ Ἥφαιστος βαλὼν μύδροις.

LEON. Ptol. Heph. ap. Phot. bibl. c. 190 p. 249 H. ὡς ὁ Ἡρακλῆς οὐχὶ τὸ τοῦ Νεμεαίου λέοντος δέρας ἠμπίσχετο, ἀλλὰ Λέοντός τινος ἑνὸς τῶν γιγάντων, ἐπὶ μονομαχίας προκλήσει ὑφ' Ἡρακλέους ἀνῃρημένου. Anth. Pal. VI, 256.

MIMAS. Eurip. Ion. 212 seg. Τί γάρ; κεραυνὸν ἀμφίπυρον ὄβριμον ἐν Διὸς ἑκηβόλοισι χερσίν; Ὁρῶ, τὸν δάϊον Μίμαντα πυρὶ καταιθαλοῖ. Apoll. Rhod. III, 1227 seg. θώρηκα στάδιον, τόν οἱ πόρεν ἐξεναρίξας σφωιτέραις Φλεγραῖον Ἄρης ὑπὸ χερσὶ Μίμαντα. Claudian. r. Pros. III, 85 *occurrit pro fratre Mimas Lemnumque calentem Cum lare Volcani spumantibus eruit undis, Et prope torsisset, si non Mavortia cuspis Ante revelato cerebrum fudisset ab ore.* Sidon. Apoll. c. 15, 25 seg.- Hor. c. III, 4, 53. Claudian. gig. 85. Sidon. Apoll. c. 6, 26. Schol. Hes. theog. 186. *E.*

OMBRIMOS. Schol. Hes. theog. 186.

OPHION. Schol. Hom. Il. Θ, 479 Ὀφίωνα δέ τον δοκοῦντα πάντας ὑπερέχειν κατηγωνίσατο (Ζεύς), ὄρος ἐπιθεὶς αὐτῷ τὸ ἀπ' αὐτοῦ Ὀφιώνιον προσαγο-

ῥευθῶν. Claudian. r. Pros. III, 348. – Ophius Hyg.

Oromedon. Prop. IV, 9, 48 *Phlegraeis Oromedonta iugis.*

Otus. Hyg.

Pallas. Hyg. Apollod. I, 6, 2 Ἀθηνᾶ – Πάλλαντος τὴν δορὰν ἐκτεμοῦσα ταύτῃ κατὰ τὴν μάχην τὸ ἴδιον ἐπέσκεπε σῶμα. Cic. n. d. III, 23. Claudian. gig. 95. Sidon. Apoll. c. 15, 22. cf. O. Müller *kl. Schr.* II p. 135. 207 F. 234.

Pallenéus. Claudian. gig. 109.

Peloreus. Nonn. XLVIII, 39 – Peloros. Claudian. gig. 79. Hyg.

Pheomis? Hyg.

Phoicus. Hyg.

Phrutos (o Prutus). Schol. Hes. theog. 186. Bentley ad Hor. c. II, 19, 23 corresse Ῥοῖτος.

Phoitos *E.*

Polybios. *A.*

Polybotes. Apollod. I, 6, 2. Πολυβώτης δὲ διὰ τῆς θαλάσσης διωχθεὶς ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος ἧκεν εἰς Κῶ, Ποσειδῶν δὲ τῆς νήσου μέρος ἀπορρήξας ἐπέρριψεν αὐτῷ, τὸ λεγόμενον Νίσυρον. Strabo X p. 489. Steph. Byz. Νίσυρος. Paus. I, 2, 4 τοῦ ναοῦ δὲ οὐ πόρρω Ποσειδῶν ἐστὶν ἐφ' ἵππου, δόρυ ἀφιεὶς ἐπὶ γίγαντα Πολυβώτην, ἐς ὃν Κῴοις ὁ μῦθος περὶ τῆς ἄκρας ἔχει τῆς χελώνης. Hyg. *A.E.*

Polyphemos. Hyg.

Porphyrion. Apollod. I, 6, 1 seq. διέφερε δὲ πάντων Πορφυρίων. – Πορφυρίων δὲ Ἡρακλεῖ κατὰ μάχην ἐφώρμησε καὶ Ἥρᾳ. Ζεὺς δὲ αὐτῷ πόθον Ἥρας ἐνέβαλεν, ἥτις καὶ καταρρηγνύντος αὐτοῦ τοὺς

πέπλους καὶ βιάζεσθαι θέλοντος βοηθοὺς ἐπεκαλεῖτο· καὶ Διὸς κεραυνώσαντος αὐτὸν Ἡρακλῆς τοξεύσας ἀπέκτεινε. Schol. Arist. avv. 1252 Πορφυρίων, ὁ γίγας ὁ τῷ Διὶ πολεμήσας, ὃν ἐχειρώσατο Ἀφροδίτη. Cf. Sch. avv. 553. Pindar. pyth. VIII, 15. Naevius ap. Prisc. VI p. 679. 689 *Runcus ac Purpureus filii terras*. Horat. c. III, 4, 54. Claudian. gig. 115. Sidon. Apoll. c. 15, 20. Schol. Hes. theog. 186. Hyg. *E*.

RHOETUS (o RHOECUS.). Hor. c. II. 19, 23 *tu* (*Bacche*), *cum parentis regna per arduum Cohors gigantum scanderet inpia, Rhoetum retorsisti leonis Unguibus horribilique mala*. III, 4, 55. RUNCUS presso Nevio v. Porphyrion.

STHENIOS. Hyg.

THEODAMAS? Hyg.

THOON. Apollod. I, 6, 2 v. Agrios.

THURIOS. Paus. III, 18, 11 Ἡρακλέους μάχη πρὸς Θούριον τῶν γιγάντων.

TYPHON. Hyg. Cir. 31. Claudian. gigantom. N. 35. Sidon. Apoll. c. 6, 28. 15, 19.

(*Traduzione dal Tedesco.*)

O. JAHN.

SALA DA BAGNO SCOPERTA NELLA VILLA MASSIMO, GIÀ NEGRONI.

(*Tav. d' agg. I. K.*)

Nel maggio dell'anno 1862, lavorandosi pel livellamento del terreno nella villa Massimo, già Negroni, per istabilirvi la stazione centrale delle ferrovie romane, incontravasi presso il così detto monte di Giustizia una piccola sala a cupola, che apparteneva, come risultava dagli scavi fattivi in seguito di questa prima scoperta, ad un edifizio in parte conservato, la cui situazione è disegnata sulla tavola d'agg. *K* negli Annali dell'anno 1862, dove ne vediamo una piccola pianta, vicinissima all' indicazione del suddetto monte.

La cupola anticamente era stata coperta di musaici, rovinati e caduti a terra nel corso dei secoli, mentre le pareti della sala erano vestite di tre strati di stucco appartenenti a tre epoche successive, e tutti e tre dipinti a colori. Mentre che il primo ed il terzo di questi strati mostravano un'arte poco perfetta, le pitture del secondo, piccole scene della vita famigliare, erano di un disegno, se non bello, almeno corretto e leggiero, i colori vivi e non senza gusto. La più parte ne cadde dopo in rovine, e per l' Instituto non vi era nè tempo nè occasione per farne fare i disegni. Del resto questa prima scoperta attirava a se l' attenzione del Governo pontificio. Dei lavori proseguiti dietro gli ordini di esso misero a luce successivamente una parte considerevole dell'edifizio in quistione, ed appunto all'esecuzione di questi scavi dobbiamo la pianta esatta di esso favoritami dalla bontà del nostro socio, l'architetto Bergau.

Il governo, dopo avere ritirato dagli scavi fattivi un vaso grande di marmo, e tre statue, essendosi pervenuto fin al piano della sala grande quindi scoperta,

e vedendo che non v'era speranza di trovar più gran cosa, diede il permesso alla Direzione delle ferrovie di procedere nel livellamento del terreno. Fu allora che per le mie istanze S. E. il signor generale di Cordova accordò un ritardo di alcuni giorni, e mi diede così l'occasione di far disegnare le pitture a fresco di questa sala grande, un prospetto della quale diamo sulla nostra tavola d' agg. IK.

Passando adesso alla descrizione dell'edifizio, osserveremo prima di tutto, che di esso non ce ne fu conservata che una piccola parte; che l'una parte, quella cioè che si appoggiava al pendio del così detto monte di Giustizia, restava coperta di terreno; e che l'altra, già in tempi, che si sottraggono alla nostra memoria, era caduta in rovina e quindi occupata da altre fabbriche. Parlando dunque della disposizione architettonica, non potrò considerare che quella delle parti conservate. Per ciò che concerne lo scopo cui serviva l'edifizio, si osserverà ancora che bisogna ben bene distinguer fra tutto il casamento e fra la sua parte conservata. Per il tempo solo della sua costruzione i ritrovamenti e le conclusioni risultantine saranno sufficienti e decisivi.

Il primo colpo d'occhio che diamo all'edifizio nella sua totalità, già ci fa conoscere che non abbiamo da fare che con una casa privata, giacchè le singole stanze, quantunque, come ho detto, lussuriosamente dipinte e vestite di marmi, sono troppo piccole per un edifizio pubblico, la lunghezza della sala principale eccedendo appena m. 20; mentre che il lusso ed i marmi preziosi fanno vedere che doveva appartenere ad un signore ricchissimo del primo o secondo secolo della nostra era.

La parte conservata, che potevamo vedere ancora, conteneva sale e stanze da bagno per la padrona di casa; giacchè tutte le pitture della sala grande ci fanno vedere

femmine nell'atto di spogliarsi ovvero di vestirsi, oppure nell' atto stesso di andare al bagno. È ancora da osservarsi che tutte le pitture si trovarono al muro in un'altezza tale da non venir rovinate dalle spume dell'acqua, mentre la parte inferiore era vestita di marmo. È vero però che nella sala grande, quella sola, cioè, in cui gli scavi sono andati fin al piano, non si sono trovati nè bacini nè tinozze, ma siccome le ultime saranno state di un materiale molto prezioso, così sarebbe piuttosto da maravigliarsi, se si trovassero ancora. Questa sala del resto non aveva che un ingresso solo praticabile che comunicava colla sala ottangolare, ciò che la rese meno accessibile, e che si acconcia bene colla sua destinazione per i bagni di donna.

Per il tempo al quale dobbiamo ascrivere il nostro edifizio, è decisivo il ritrovamento della statua di Faustina, esistente adesso nel museo del Campidoglio. Questa statua colossale di marmo, che sarà pubblicata in questi stessi Annali, è rimarchevole anche per ciò, che pare essere stata dorata almeno alla testa, dove i resti dell'oro si vedono ancora, mentre il colore rosso che osserviamo sugli abiti, non pare essere quello che generalmente serviva di fondo per la doratura. Che posto peraltro essa abbia occupato nel nostro edifizio, non si sa, perchè già era mossa dal proprio sito. Le tre basi della sala grande però sarebbero state troppo piccole per sostenerla.

Passiamo adesso alla descrizione delle singole stanze. Cominciando dalla sala ottangolare *a*, quattro delle sue pareti sono occupate da quattro nicchie, in una delle quali si trovò una tinozza di marmo ordinario che la riempiva tutt' intiera; è più che sicuro che le altre tre erano riempite della stessa maniera. Tutte le nicchie erano anticamente coperte di musaici coloriti, caduti

e rovinati, i quali però alle loro traccie si riconobbero non avere rappresentato figure, ma essere stati solamente di natura decorativa. Le tinozze, troppo piccole per il bagno, avranno servito per qualche giuoco d'acqua. La piccola camera seguente *b* rassomiglia per ciò che concerne la sua decorazione, molto alla sala ottangolare *a*, essendo che le due piccole nicchie mostrano gli stessi musaici.

Viene quindi la sala *c*, la prima che fu scoperta; la quale porta una piccola cupola. Le sue pareti erano vestite da tre strati di stucco, dei quali già ho parlato. Una porta per la quale comunicava anticamente colla sala grande *d*, era chiusa e rivestita di stucchi dall'una e di marmi dall'altra parte. Bisogna dunque ripassare per la sala ottangolare per giungere alla sala grande.

Questa, l'unica che mostri le pitture e decorazioni per la maggior parte conservate, ci fa vedere un raffinamento straordinario nella sua disposizione. La porta per la quale entriamo nella sala, non trovasi nel mezzo di tutta la sala, il che avrebbe disturbata la disposizione della sala ottangolare.

Siccome però le tinozze (come vedremo più tardi) erano appoggiate alle pareti semicircolari e l'occhio naturalmente rivolgevasi verso queste parti essenziali della sala, così voleva l'architetto che chi entrava le vedesse giusto sotto la figura centrale delle pitture di questi muri e nello stesso tempo le credesse stare nel vero mezzo dei suddetti. Ma la pittura che forma il centro delle rappresentanze in discorso, non occupa il vero centro del muro avvicinandosi più all'angolo sinistro, e siccome in questo modo essa si vedeva, da chi entrava per la nostra porta, sotto lo stesso angolo, sotto il quale si sarebbe veduta, se, posta veramente nel centro, per

una porta ugualmente centrale essa si fosse guardata, così faceva veramente l'effetto di trovarsi nel centro.

Non essendosi scavato che l'uno di questi muri, non conosciamo la disposizione dell'altro, ma sarà stato senza dubbio tale da fare lo stesso effetto. Per tutto il resto la sala mostra una perfetta regolarità. Per la disposizione generale erano rimarcabili i quattro pilastri da ciascuna parte, che la dividono in tre parti uguali e due più piccole, formando segmenti circolari. Ognuna di queste tre parti tranne i pilastri ha una lunghezza di metri 5, 70. Il suolo era ornato d'un musaico ordinario di pietre bianche e nere senza disegno. Le pareti erano vestite fino all'altezza umana di marmi preziosi; la parte inferiore delle pitture che adornavano la parte superiore del muro, siccome malgrado le precauzioni prese sarà stata guastata, mostrava qua e là un ristauro fatto con poca cura, in maniera che i colori più antichi appariscono più chiari di quelli del ristauro. Nel mezzo della parte media del muro opposto alla porta d'entrata essendosi scavato fin al fondo, ciò che non si fece in tutta l'estensione della sala, si rinvenne un piccolo piedistallo murato che sarà servito per sostenere qualche statua; possiamo adunque supporre che fatte le scavazioni necessarie, simili piedistalli sarebbero stati trovati ai posti corrispondenti, il che mi fa conchiudere che non dobbiamo cercare le tinozze alle pareti lunghe, ma piuttosto presso le pareti semicircolari. Ciò concorderebbe col fatto che le rappresentazioni delle pareti lunghe ci fanno vedere piuttosto affari di toëletta, mentre che quelle del muro semicircolare mostrano le donne nell'atto stesso di mettersi in bagno.

Essendo in questa maniera chiara la disposizione generale della sala da bagno, ci resta ancora a parlare delle singole pitture.

La nostra tavola ci dà il prospetto della parte conservata della sala grande, e noteremo in primo luogo, che la disposizione delle pitture nei piloni che sorreggono la volta, sta in istretto rapporto colla disposizione architettonica di questi stessi. Siccome, cioè, l' imposta della volta sulla facciata de' piloni si trova più in basso, che ne' lati di essi, così anche i compartimenti delle pitture sulla facciata sono meno alti, che ne' due lati. Si osserva ancora che le pitture de' piloni non rappresentano altro che servi e serve portanti secchie ed alcuni ornamenti o suppellettili pel bagno, mentre che al muro semicircolare non vediamo che le femmine stesse, le quali nelle pareti del muro lungo tornano almeno nelle pitture che occupano il centro. Le volte saranno pure state coperte di pitture, di queste però non era conservato altro che la figura di un Centauro e di una pantera sopra il muro semicircolare meridionale ed alcune figure di danzatori e danzatrici, che essendo già cadute in rovina, quando si fece il disegno della nostra tavola, non sono conservate che nei ricordi presi dallo scultore Zurstrassen, che non abbiamo creduto necessario di riprodurre. Le pitture dei piloni dunque formarono tre compartimenti, fra i quali quello nel mezzo era più grande degli altri due (occupati da maschere, vasi e cose simili) e rappresentano uomini e donne portanti le secchie per il bagno.

Il muro semicircolare meridionale, interamente scavato, contiene nove compartimenti. La pittura grande, che occupa il centro della rappresentazione, senza però formare quello del muro, ci fa vedere una donna romana alla quale la serva mette le scarpe; la canestra per le biancherie, che le sta a' piedi, indica il bel mezzo del muro; accanto stanno i due sandali. A sinistra poi abbiamo una donna vestita, della quale è stata scavata solamente la parte superiore, a destra una persona

nuda e parimenti i sandali, da ambedue i lati maschere. Segue a sinistra una donna colla canestra, a destra un'altra nuda coll' asciugatojo. Di sotto ad una delle maschere un'altra canestra col coperchio in terra. Gli altri ultimi compartimenti senza pitture sono nascosti per i piloni. Pare che qui abbiamo a sinistra le serve, a dritta le padrone.

Delle tre parti del muro lungo, uno solo, quello più vicino al muro semicircolare, mostrava le pitture in istato da poterne giudicare. Possiamo distinguer una parte superiore ed una parte inferiore, ognuna delle quali avrà avuto quattro compartimenti. Della parte superiore ho veduto ancora la rappresentanza che occupava il centro, un Amore montato sopra la pantera. Il centro della parte inferiore è occupato da una dama in abito giallo sopra una sedia. Davanti a lei sta una serva in abito pavonazzo tenendo uno specchio, nel quale si riconosce ancora il ritratto della padrona. A sinistra viene una capra (qualche altro animale sarà stato a destra); poi da ambedue le parti due donne vestite, l' una delle quali non si vede sulla nostra tavola. Mi è stato detto che nella seconda parte del muro lungo si trovava ancora un giovane colla secchia, vestito di calzoni, il quale cadde in rovina prima che io l' abbia visto. Tutta questa parte, che è interessante ancora per una finestra (la finestra della prima parte era chiusa) cadde in mia presenza e allora si mostrarono due piani diversi di stanze più piccole appartenenti allo stesso edifizio, evidentemente pure dipinte a fresco, ma riempite di muriccia in modo che non vi si poteva entrare.

Adesso stabilitavi la stazione centrale, pare tolta la speranza di veder venire a luce le altre parti dell'edifizio.

E. Pinder.

SUR LA POSITION DE LA VILLE DE BYLLIS, *lettre de* M. H. Gaultier de Claubry *à M. Th. Mommsen.*

Je viens d' être instruit par mon collègue et ami M. Heuzey du désir que vous lui avez témoigné, d'avoir communication d'une inscription latine dont j'ai la copie entre les mains, afin de lui donner place dans le magnifique recueil auquel vous travaillez. Je serai trop heureux, Monsieur, d' avoir contribué pour ma petite part à compléter un si grand. et si important ouvrage. J'ai donc l'honneur de vous envoyer ci-joint un dessin qui reproduit assez fidèlement l'aspect et la disposition du modèle.

Voici dans quelles circonstances j'ai relevé cette inscription: J'étais chargé en 1858 d'un voyage archéologique en Epire. Le mémoire que j'ai donné à ce sujet, ne comprenait que la partie méridionale et centrale du pays. Dans la partie septentrionale que j' ai reservée pour un second mémoire, j'avais à déterminer, entr' autres points géographiques, l'emplacement de la ville antique de *Byllis*, fondée, dit-on, par les compagnons de Pyrrhus, fils d' Achille, et devenue plus tard colonie romaine. Le colonel Leake et Pouqueville s'accordaient à donner son nom aux importantes ruines voisines de *Gradista*, près de la rive droite de la *Voioussa*. Cette position paraissait en effet concilier assez bien tous les textes des auteurs anciens; ce n'était encore là cependant qu'une conjecture. Pouqueville ajoutait, qu' on y lisait dans une inscription latine le nom de *Byllis*; mais la copie qu' on lui en avait donnée (cf. Voyage en Grèce liv. III ch. VI p. 340) n' était pas exacte et ne permettait pas toujours d' en tirer un sens bien

défini. Plus heureux que mes prédécesseurs, j'ai pu aller voir par moi-même les restes de la ville antique le 20 décembre 1858; je visitai la vaste enceinte de ses murailles; je reconnaissais la place et les débris de son théâtre : mais avant tout je me faisais conduire devant l'inscription qui devait me révéler son nom.

Une voie antique, venant du S. E., s'élève par une pente assez douce sur le flanc des hauteurs que couronne la ville, longeant au midi le pied des murailles, et aboutit à une porte située au S. E. Cette rampe a succédé à une plus ancienne, taillée dans le roc comme la première, mais située plus haut, et qui longeait de plus près les murailles. A quelque distance de la porte où elles aboutissaient l'une et l'autre, elle se rapprochent; la nouvelle voie commence à entamer le sol de l'ancienne, pour le faire bientôt disparaître complètement. A cet endroit la différence de niveau est d'environ 7 mètres; le rocher est taillé à pic sur toute la hauteur: c'est là, à 3 mètres environ audessus du sol, que se trouve l'inscription, gravée directement sur le rocher. Elle a m. 2,02 de haut sur m. 3,22 de large; certains caractères ont 135 millimètres de haut, la plupart 70, les plus petits 60. De telles dimensions sembleraient promettre une lecture facile, même à une si grande élévation, si les rugosités de la pierre ne se confondaient souvent avec les caractères même les mieux conservés, si surtout sa couleur grise ne rendait les ombres presque insensibles à l'oeil: il y avait des moitiés de lignes, où je n'apercevais rien, et j'aurais bien pu ne rapporter à mon tour que des fragments, si le soleil, levé depuis peu, ne fût venu à mon aide. Ses rayons, en frisant la pierre, firent ressortir avec vigueur une partie des caractères; d'autres, plus détériorés, ou dissimulés

encore par les inégalités du rocher, n' apparurent que plus tard, tandisque les premiers commençaient à disparaître, effacés par le trop de lumière. Je les recueillais chacun à sa place, à mesure qu' ils étaient visibles. Sur la fin de l'opération, il m' arriva un secours que je n'espérais presque plus, une échelle, malheureusement trop courte, qui me permit d'atteindre l' inscription, mais en me tenant collé au rocher, sans pouvoir reculer assez pour bien voir : je fus à même du moins de vérifier par le toucher certains caractères douteux, de mesurer la hauteur de chaque ligne et les dimensions du cadre. C'est au milieu de ces difficultés et de ces péripéties que je pus achever ma copie, et il s'est encore glissé quelques fautes, comme il vous a été facile de vous en convaincre.

MVALERIVSMFQVIRLOLLIANVSPRAE
FECTVSCOHORTIAPAMENORVMSAC
EQVITTRIBMILITLEG · VIIGEMFELPRAEFEQALÆFLA(Æ
PRAEPOSITVSINMESOPOTAMIAVEXILLATIONIBVSEQVITVMELECTORVMALAR
PRAETORIAE · AVGVSTAE · SYRIACAE AGRIPPIANAE · HERCVLIANAE
S INGVLARIVM ITEMCOHORTIVM I LVCENSIVM II VLPIÆQVE
OR · I · FLOR ITHRACVM III VLPIAEPAFLAGONVM II EQVITVM I
ASCALONITANORVM FEL · V · CHALCIDINORVMVPETREORVM IIII
LVCENSIVM I VLPIAE · PETREORVM II VLPIAEPAFLAGONVM I VLPIAE
SAGITT ARIOR VM III DACORVM I SY C AM BRVM
VIAMPVB QVAEACOLBYLLID
PERASTACIASDV CI I ANGGVSTAMFRAGOSAM RICVLOSAMQ
ITAMVNIT · VTVEHICVLISCOMMEETVR ITEM TES
INARGYA FLVMINEETRIVIS D S
ETIN SCR SIT DD

Telle qu'elle est, j'ai eu l'avantage de la montrer à M. Léon Renier, qui, avec son obligeance habituelle, m' a fourni de précieux éclaircissements. Aidé de plus de quelques recherches personnelles, j'avais essayé d'en

faire une lecture complète. Comme le souvenir encore très-présent que j' ai de l'original, a pu m' aider en quelque chose dans mes conjectures, je vous demande la permission de mettre ma leçon sous vos yeux, à titre de simple renseignement. Voici donc, jusqu'aujourd'hui, comment je suppose qu'on doit lire:

M. Valerius M. f. Quirina Lollianus prae || *fectus cohorti I Apamenorum sagittariorum* || *equitatae, tribunus militum legionis VII.geminae felicis, praefectus equitum alae Flaviae Gaetulorum* (?) || *praepositus in Mesopotamia vexillationibus equitum electorum alarum* || *praetoriae, Augustae, Syriacae, Agrippianae, Herculianae* || *singularium, item cohortium I Lucensium, II Ulpiae Aquita* || *norum* (?), *I Flaviae Thracum, III Ulpiae Paflagonum, II equitatae* (?) *I* || *Ascalonitanorum, II Flaviae Chalcidinorum, V Petreorum, IIII* || *Lucensium, I Ulpiae* || *sagittariorum, III Dacorum, I Sygambrum;* || *viam publicam quae a colonia Byllidensi* || *per Astacias ducit, angustam, fragosam* [*pe*]*riculosamque* || *ita muniit ut vehiculis commeetur, item* [*pon*]*tes in Argya flumine et rivis de suo* || *et inscr*[*ip*]*sit decreto decurionum.*

Quoiqu' il en soit de certains détails de cette leçon, l'inscription présente du moins dans son ensemble un sens parfaitement clair, et qui ne saurait être douteux, et j'ai trouvé à *Gradista* autant et plus que je ne cherchais. D'abord une liste considérable de corps auxiliaires de l'armée romaine, parmi lesquels je me bornerai ici à signaler l' aile syriaque, la cohorte de Paphlagoniens et celle des Ascalonitains, dont je ne sache pas que les noms se soient encore rencontrés. — Ensuite une date que des recherches plus complètes peuvent déterminer d'une manière certaine, mais que l'on peut,

ce me semble, dès le premier abord conjecturer avec vraisemblance. En effet le nom d'une cohorte de Daces qui figure dans l' inscription, ne permet pas de la supposer antérieure au règne de Trajan. D'un autre côté, tandisqu'un si grand nombre d'ailes et cohortes portent ici les noms de *Flavia* qui rappelle les trois empereurs Vespasien, Titus et Domitien, et d'*Ulpia* qu'elles doivent à Trajan, celui au contraire d' *Aelia* qui date d'Adrien, ne s' y rencontre point. Tout porte donc à croire que ce grand rassemblement de troupes en Mésopotamie que nous révèle l' inscription, eut pour occasion, non l'expédition de L. Vérus contre les Parthes, ni celle d'Adrien contre les Juifs, mais la guerre que fit aux Parthes Trajan lui-même, et ce fut sans doute à l'aide des richesses acquises dans cette guerre heureuse que Lollianus devint un des bienfaiteurs de la colonie de Byllis.

En troisième lieu je découvrais deux noms géographiques inconnus, sur les quels j' aurai à exposer mes conjectures dans mon mémoire: l'un celui du pays des *Astacies*; l'autre celui du fleuve *Argya* ou *Argyas*. On ne connaissait encore sous ce nom qu'une ville réparée par Justinien dans cette province, dans la nouvelle Epirus, mais dont l'emplacement n'a pas été déterminé.

Mais enfin, ce qui m' intéressait le plus directement, c'était la mention de la colonie de *Byllis*. L' inscription prouve-t-elle qu' il faille décidément la placer à *Gradista*? Au premier abord, on pourrait en douter: des deux points extrèmes de la route, un seul est indiqué; on pourrait supposer que celui qui est sous-entendu, est précisément la ville où se trouve l' inscription, et dont le nom était toujours assez connu de ceux qui l' habitaient, ou même qui y passaient : de

cette façon, ce serait à l' autre extrémité de la route qu'il faudrait chercher *Byllis*. Mais il n' en est rien: dans une inscription analogue recueillie par M. Heuzey à *Dyrrhachium*, ces seuls mots *viam a colonia* sans aucun nom, désignent évidemment la colonie même où se trouve l'inscription, c'est à dire *Dyrrhachium*. De même ici ces mots *viam quae a colonia Byllidensi per Astacias ducit*, signifient que nous sommes à *Byllis*, et que ce chemin conduit qui partent de cette colonie, à travers les *Astacies*. Pourquoi a-t-on nommé le pays qu'il traverse plutôt que le point où il aboutit? Peut-être à cause de la nature des travaux faits par Lollianus, tels que le texte même de l' inscription et l'étude des lieux nous permettent de les supposer. Il semble en effet que c' était une réparation partielle, ici une pente adoucie, là un rocher nivelé, ailleurs un pont réparé, sans que le plus éloigné de ces ouvrages fût dans le voisinage d' aucune ville importante. En tout cas, on ne peut traduire: *le chemin qui vient de Byllis*. La question me parait donc aujourd' hui décidée : les ruines voisines de *Gradista* sont bien en effet celles de l'antique *Byllis* florissante encore sous le règne de Trajan.

J' espère donner plus de développement à ces observations, quand les circonstances me permetteront de reprendre mon mémoire trop long temps interrompu; mais je n' ai pas cru mal faire en vous les communiquant dès aujourd' hui, pensant, Monsieur, qu'aucune de ces questions ne pouvait vous être indifférente.

Niort 1 mai 1863.

H. Gaultier de Claubry.

Postilla.

Alle giudiziose osservazioni proposte dall' erudito viaggiatore nella lettera precedente mi sia lecito d'aggiungere alcune parole intorno alla bella iscrizione da lui ridotta a miglior lezione, nella quale parmi trovare qua e là degli elementi accennanti ad altri supplementi che non son quelli da lui ammessivi. Forse un giorno qualche altro viaggiatore, munito de' comodi che mancavano al sig. Gaultier, saprà con nuovi studj sull'originale decidere chi di noi abbia colto il vero, oppure mostrare erronee così le mie come le sue congetture.

La prima notizia di questa lapide mi venne dal sig. dott. Detlefsen, il quale me ne mandò una copia esistente nelle schede di E. Q. Visconti conservate nella Biblioteca Imperiale di Parigi, la quale copia si riconobbe identica con quella pubblicata dal Pouqueville nel libro citato dal sig. Gaultier. Essa, quantunque poco esatta, fu da me presentata in una delle adunanze del nostro Instituto (v. Bull. 1863 p. 65), e ne tentai un ristauro, ignorando allora che ne esistesse presso il sig. Gaultier un miglior apografo che naturalmente venne a modificare parecchj de' supplementi da me immaginati.

M. Valerio Lolliano della tribù Quirina, dopo aver probabilmente fatto i primi stipendj nella milizia legionaria, avendo ottenuto il grado di primipilo, entrò col comando di una coorte ausiliare nella cosidettà milizia equestre e passò quindi con promozione regolare per il tribunato legionario alla prefettura alaria. Fra' corpi affidati alle sue cure è notissima la legione settima gemina felice, di guarnigione nella Spagna tarragonese; neppure s'ignora una coorte prima d'Apameni (Or. 6709),

la quale non oso però identificare colla nostra qualificata come *equitata* e formata da sagittarii, benchè sia pur vero che la circostanza dell' essersi reclutati costantemente i sagittarii delle armate imperiali in quelle popolazioni asiatiche, possa far credere a taluno, essersi semplicemente ommessa la menzione dell' arma a cui apparteneva la coorte anzidetta. — Meno certa si è l'ala da Valerio retta dopo il tribunato; giacchè, quantunque a ragione il sig. Gaultier ne abbia riconosciuto il cognome di *Flavia*, non saprei però accettare la congettura, per la quale l' attribuisce al popolo dei Getuli, non potendosi abbreviare nè il nome di *Flavia* con FLA nè quello della nazione indicata con GAE, in ispecie in un'epigrafe che riporta sempre a tutte lettere i cognomi de' corpi militari in essa commemorati. Il che ritengo essersi fatto anche nel nostro caso, essersi cioè qui mentovata un'ala che non portava altro nome fuori di quello di *Flavia*; del qual uso non son rari gli esempj, conosciute essendo le ale *Claudia nova* (Or. 3408; 3582; 5418; 6726; mil. 6519), prima *Flavia* (id. 843), prima e seconda *Flavia gemina* (id. 5418), *Flavia pia fidelis miliaria* (id. 487; 3409), ed altre, prescindendo da quelle numerose che dal generale che le avea formate, traevano il loro cognome.

Lo spazio poi molto ristretto alla fine del verso sarà stato la causa, perchè contro la consuetudine della nostra epigrafe qui si adoperasse due volte il nesso di Æ non usato in altri luoghi di essa; ciò che credo render più facile la supposizione che anche le lettere V ed I siansi congiunte con una delle A, poste dinanzi e dietro ad esse.

Dopo la prefettura dell' ala il nostro Valerio fu fatto *praepositus* in Mesopotamia d'un corpo formato di distaccamenti tratti da un gran numero di ale e coorti

ausiliari; ed a ragione suppone il sig. Gaultier quel corpo essersi formato a cagione d'una guerra, stantechè i detti corpi ausiliari conosconsi di guarnigione in tutt' altre provincie, nè può spiegarsi la presenza dei loro distaccamenti nell' interno dell' Asia se non mediante un qualche motivo speciale. L' ala *praetoria* p. e. era a tempo di Domiziano stanziata in Pannonia (Orelli 5430); l'*Augusta* abbiamo in Britannia (id. 5675), l' *Agrippiana* nella Germania superiore (id. 6718), e fra le coorti la prima de' Lucensi sotto Tito militava nella Pannonia (id. 5428), e nella Germania sotto Vespasiano la prima de' Traci (id. 5418), trasferita nella Giudea sotto Domiziano (id. 5433). Sappiamo poi che nell' epoca imperiale, quando a motivo d' una qualche guerra occorreva rinforzare l' armata di qualche provincia, in luogo di inviarvi nuove legioni o truppe ausiliari, spesso non vi si mandarono che distaccamenti (*vexillationes*) desunti da varj corpi militari. Così abbiamo *vexillationes tres miliariae expeditione Britannica leg. VII geminae, VIII Augustae, XXII primigeniae* (Or. 5456), *vexillationes e(quitum) per Asiam, Lyciam, Pamphyliam et Phrygiam* (id. 3664); *vexillationes auxiliariorum* nella Pannonia inferiore (id. 6920), *vexillationes in Cappadocia* (id. 6911), *vexillationes in Syriam ob bellum Parthicum deducendae* (id. 3393), *vexillationes Perinthi pergentes* (Grut. 407,1). Simili corpi poi ordinariamente capitanavansi da un duce appellato del titolo di *praepositus*, nome che altra volta (cf. Annali 1850 p. 40 seg.) esposi non significare un grado od ufficio ordinario, ma che si dava a chiunque estraordinariamente o provvisoriamente reggeva qualunquesiasi corpo militare, il perchè non meno bene competeva al comandante estraordinario di legioni (Or. 6748), ale (id. 6522), coorti

(id. 6750 ; C. I. Gr. 3497), flotte (Renier, I. A. 3885; 3889), che a quello d'un distaccamento tratto da uno o più corpi (Or. 5456), ed a chi con maggior grado reggeva molte vessillazioni riunite in un sol corpo d'armata (Grut. 407, 1) benchè talvolta queste s' affidassero ad un legato imperiale (Or. 6911 ; cf. 3393). Vi erano per conseguente *praepositi* che dal primopilato direttamente erano saliti a quell'ufficio, ed altri che prima aveano comandato coorti ausiliari o legionarie, mentre puranche uomini di grado pretorio che in qualità di legati aveano retto legioni e provincie, trovansi così qualificati. Bene adunque s'addice anche al nostro ufficiale il titolo di preposito.

Il corpo poi che egli reggeva, al parer mio, era composto di sola cavalleria, il che sembrami risultare dalle stesse parole dell'epigrafe in discorso: *vexillationes equitum electorum alarum . . . item cohortium*, mentre non vi contrasta l'indole di quest'ultime, come potrebbe credersi da taluno. Imperocchè, sebbene composte di preferenza di fanteria, contenevano nondimeno le coorti anche cavalieri, e siccome per la Mesopotamia esposta alle scorrerie de' Parti, l' esercito romano abbisognava di molta cavalleria, anche se non volesse pensarsi col Gaultier a' tempi della guerra partica di Traiano, così questa sola si sarà eletta da' varj corpi, a' quali apparteneva.

Passando a' singoli corpi riuniti sotto gli ordini di Valerio Lolliano, abbiamo già prima parlato delle ale *Praetoria*, *Augusta* ed *Agrippiana*. La *Syriaca*, credo ignota al pari della *Herculiana*, certamente diversa dall'*Herculia* che al tempo della *Notitia* stanziava nella Tingitana (Occ. p. 79 ed. Böcking). L'ultima, quella de' *singulares*, non abbisogna d' illustrazione più ampia, avendone io parlato abbastanza nella mia disserta-

zione sugli *equites singulares*, guardia imperiale da non confondersi colle ale di quel nome (v. Ann. 1850 p. 6 segg.).

Meno conosciute delle ale finora considerate sono le coorti. La prima de' Lucensi abbiamo veduto sotto Tito nella Pannonia. In quelle che seguono, il sig. Gaultier ha voluto trovare una *secunda Ulpia Aquitanorum* ed una *prima Flavia Thracum*; ma difficilmente parmi poter ammettersi da un lato la corruttela di FLORI in luogo di Flavi (supposta possibile una tale abbreviazione, la quale certamente non si può ammettere), dall'altro la voce *Aquitanorum*, per la quale non è sufficiente lo spazio. Credo piuttosto il nome della coorte in secondo luogo menzionata aver principio solamente dopo le lettere FLOR, le ultime delle quali correggo in CR, *civium Romanorum*, come inoltre vedo scritto eziandio nella copia conservata nelle schede del Visconti. Precedono in questa le lettere RMEL, dove il Gaultier legge R·I·FL, le quali non potendosi ammettere, vista la massima della nostra lapide, di non abbreviare cioè i nomi de' corpi commemorati, non son avverso a riconoscere qui la qualifica di *miliaria*. Per il nome del popolo resterebbero allora le lettere incerte QVE · OR che non oso emendare [1]. — Ben nota si è la prima coorte de' Traci, sotto Vespasiano nella Germania (Or. 5418), ma sotto Domiziano di guarnigione in Giu-

[1] Pensai prima all'espediente di supporre non due, ma tre coorti nascoste nelle lettere in discorso, ritenendo anche le lettere OR del Gaultier essere mal lette in vece di CR. Allora ne risulterebbero una coorte II *Ulpia* . . . . *c(ivium) R(omanorum)*, una I *Fl(avia) c(ivium) R(omanorum)* ed una I *Thracum*. Ma quel pensiero mi fece abbandonare lo stesso fatto sopra avvertito del non essersi mai abbreviati nella nostra lapide i nomi delle coorti.

dea (id. 5433): ma nuove mi riescono quelle de' Paflagoni e degli Ascalonitani (dopo la quale non so spiegare le lettere FEL fuorchè ritenendole per il soprannome *felicis*), e la quinta de' Chalcideni [1]. Di Petrei finora non se ne conosceva che una Ulpia miliaria equitata; de' Sigambri, oltre la prima (Or. 6704), anche una quarta (Renier I. A. 3938). Non parlo delle altre di nazioni meglio conosciute: solo noterò, quanto è singolare la menzione della coorte II *equitum*, lezione confermata anche dalla copia Viscontea; attesochè le coorti, come abbiamo detto, consistenti per la maggior parte di pedoni, contenevano bensì un certo numero di cavalieri, i quali se in maggior numero ne facevano parte, ad esse acquistavano il cognome di *equitatae*. Laonde se qui il genitivo *equitum* non voglia indicar null'altro che quell'epiteto, per mancanza di altri confronti non oso di decidere.

Sulla data della lapide sembrami aver detto il ch. editore quanto ragionevolmente se ne può congetturare mentre sull' importanza geografica di essa bisogna lasciarne giudicare a chi co' proprj occhi ha veduto le località in discorso.

G. Henzen.

[1] Anche qui potrebbe invece pensarsi coll'editore ad una coorte *Flavia Chalcidenorum*, confrontando la lapide del Vidua p. 25, se si volesse ammettere l'abbreviazione di cotal nome che più strana ancora qui si presenterebbe così: FLAV. La V inoltre nella copia Viscontea mostra la solita lineola indicante i numeri. — Intorno a' Chalcideni ragionai negli Annali 1857 p. 31.

ISCRIZIONI CHIUSINE.

1.

Nella vigna del sig. canonico Ranghini, situata immediatamente fuori di porta Lavinia, fra le mura dell'antica e della moderna città di Chiusi, fu rinvenuta nell'estate passata una base frammentata di travertino, che porta questa iscrizione copiata e communicatami dal sig. prof. Brunn:

ulpiae · *seve*
rinae · *aug*.
CONIVGI D · N
INVICTI AVRE
LIANI · AVG·
ORDO SPLEN
DIDISSIMVS
cLVSINORVM
D · N · M · E

I supplementi ho desunti dalle iscrizioni Or. 1032 e 5552, nonchè dall' allifana I. N. 4750. Da quella in secondo luogo citata che proviene da Pola, si dà alla consorte d'Aureliano anche il titolo di *mater castrorum*.

2.

Più importante del frammento testè trattato si è una base marmorea ritrovata nello stesso luogo durante il soggiorno a Chiusi del medesimo mio collega, al quale parimenti ne debbo l' apografo:

M · FABIO M · F · QVIR · MAGNO
VALERIANO · X · VIR · STLITIb
IVD · TRIB · LATICL · LEG · XI · CL
P · F · XV · VIR · S · F · Q · CAND · VI · VIR
TVRMA · V · TR · PL · PR · LVPERCO
CVR · R · P · VELITERNENSIVM ·
CVR · VIAE · LATINAE · IVR
REG · TVSCIAE · ET · PICENI · LEo (*sic*: *lege* LEG)
AVGG · LEG · I · ITALICAE
SPLENDIDISSIMVS · ORDO
CLVSINORVM · PATRONO
OPTIMO · OB · BENEVOLEN
TIAM · EIVS · IN SE · CONLA
TAM

La forma stretta e bislunga de' caratteri, che p. e. non sempre permette di distinguere la T dall'I, l'assegna ad un'epoca non anteriore alla seconda metà del secolo secondo, la quale le vedremo del resto confermata puranche dallo stesso contenuto dell' epigrafe. Il personaggio onoratone da' Chiusini, che trasse la sua origine dall' antichissima casa patrizia de' Fabii, entrò nella carriera politica col *decemvirato stlitibus iudicandis*, dopo il quale egli soddisfece al richiesto servizio militare come tribuno laticlavio nella legione XI *Claudia pia fidelis*, che a quel tempo ignoriamo se ancora stanziasse a Vindonissa, oppure era di già passata nella Mesia inferiore, dove la conosciamo all' età di Cassio Dione (45, 23). Imperocchè fu ingannato il Borghesi dalla cattiva lezione dell'Orelliana 439, quando credeva (Iscr. del Reno p. 30 dell'estratto) di poterle affermare la guarnigione germanica fino all' impero di Commodo, e la vera lezione pubblicatane dal Mommsen (*Inscr. Helvet.* 251) ha tolto il fondamento per quella congettura. — Tornato dal servizio militare Fabio fu coottato

fra' *quindecimviri sacris faciundis*. Potrebbe forse recar maraviglia il veder attribuito ad un giovane appena entrato nella carriera degli onori quel sacerdozio, che era uno de' cinque collegj grandi sacerdotali, ma il fatto sta che per l'ammissione a quella dignità non erano richiesti nè un'età nè un grado definiti. Vero è che una parte degli esempj d'epigrafi spettanti a simili sacerdoti non ci danno alcun lume, mentre o registrano separatamente i sacerdozj e gli uffizj pubblici (cf. Or. 2354; 3191; 3672; e forse anche 6019; 6049) oppure pongono il XVvirato insieme col consolato alla testa degli onori sostenuti (cf. id. 798; 2273; 3128; 5451), dove non è assolutamente necessario che esso occupi il vero posto dovutogli nella serie cronologica di essi, potendosi credere, essersi qui congiunto col supremo ufficio civile puranche il sacerdozio più distinto delle persone relative. Vi sono però altri monumenti che non lasciano alcun dubbio sul tempo, in cui le persone onoratene siano entrate nel collegio quindecimvirale, e da essi risulta che talvolta ciò avvenne veramente dopo il consolato (cf. Or. 3184; 3185), altra volta dopo la pretura (cf. Or. 1100; 2351; 6503), ma che nondimeno anche giovani prima d'amministrar la questura potevano eleggersi fra quei sacerdoti (cf. Or. 6512). Lo stesso avverasi riguardo a' pontefici (cf. Or. 3134; 5003; 6007) e gli auguri (cf. id. 723; subito dopo la questura id. 890; un *trib. pleb.* 5450), e ne trovo la spiegazione nella circostanza che in essi collegj i membri entravano per coottazione degli stessi sodali [1].

[1] Ho a bella posta ommesso di citare i principi della casa augusta che anch'essi da giovani sostennero que' sacerdozii. — Non mi ricordo di esempj dei VIIviri epuloni e sodali augustali entrati in que' collegj prima della pretura, senza però voler assicurare che non se ne trovino.

Sul sevirato de' cavalieri, fra' quali egli serviva nella torma quinta, ho proposto il mio parere negli Annali 1862 p. 141 nota 1. Vi ho fatto pure osservare che, quantunque generalmente dato a' giovani prima di qualunque altro impiego, nondimeno talvolta amministravasi dopo la questura (Or. 6495), e ne offre ora un nuovo esempio il nostro Fabio. — Salito quindi pel tribunato della plebe alla pretura, lo troviamo dopo qualificato come Luperco. Notissimo di certo è questo sacerdozio, nè starei qui a ragionarne, se non mi sembrasse alquanto insolito di vedervi ascritto un uomo che già era stato onorato della pretura. Imperocchè pressochè tutti gli esempj che ne conosca, sono di cavalieri romani, di scribae, viatori, tribuni o prefetti militari (cf. Or. 2251-2254; 2543; 6008—6010; 7418; Grut. 470, 6; Renier I. A. 3907; 3908), ed abbiamo eziandio un liberto come maestro del loro collegio (id. 6011; cf. Mommsen, C. I. L. p. 206), laddove solamente dopo Aureliano trovo un uomo di grado senatorio che col sacerdozio del Dio Sole riuniva il septemvirato e la dignità di Luperco, distinguendosi però, come pare, da' Luperci comuni mediante il titolo di *insignis Lupercus* (Or. 2255) [1]. Vero è che alcuni degli esempj citati potrebbero credersi riferibili ad un sacerdozio municipale di quel nome, istituito sulla norma de' Luperci romani, e così l'Orelli spiegò le sue iscrizioni 2251, 2252, ed il Mommsen le due eclanesi I. N. 1131, 1132 (v. l' Indice V s. v. *Aeclanum*); ma vedendone costantemente ornate persone che hanno servito o nelle armate romane, oppure nelle gestioni forensi, o che almeno si dichiarano munite del grado

[1] Nell' iscrizione Grut. 1132, 13 = Murat. 1007, 9 e nell'Or. 2257 *Lupercus* è cognome. Le iscrizioni I. N. 1131, 1132 son troppo frammentate per riconoscervi il grado di quegli uomini.

equestre, preferisco di servirmi dell'analogia de' *Laurentes Lavinates* per congetturare che, come molti provinciali si facevano ascrivere fra la comunità di questi, godendo così delle antichissime *sacra* di essi (cf. Zumpt, *de Laur. Lavinatibus* p. 32 seg.), così anche il collegio de' Luperci si solesse arrogare de' membri fuori di Roma. Si noti poi che alcuni riunivano ambedue que' sacerdozii (Or. 2252; 6008). Non negherò con ciò la possibilità dell' essersi da municipj imitata l' istituzione de' Luperci ; ma più probabile sembrami che un rito così antico ed essenzialmente romano siasi divulgato nel modo da me proposto piuttosto che introdotto non solo nei municipj italici, ma puranche nella Gallia e fino nell'Africa. Così le Vestali non si trovano fuori di Roma se non che in città latine, in Alba e Tibur (Or. 2239; 3701), i Salii in Alba, Lavinio, Tibur (Or. 2247; 2248; 2249; 2276; 2761 ecc.), e solo per eccezione molto singolare quest' ultimi ritornano a Sagunto della Spagna (Grut. 317, 9; 489, 10; cf. Hübner, *Monatsber. d. k. Akad. d. W.* 1860 p. 425 seg.) [1].

Ritenendo adunque per romani, non municipali i Luperci testè lodati, e sostenendo perciò che anche nei collegj urbani di essi i membri ordinariamente non erano di grado più alto che quello di cavalieri, non voglio però negare che, al pari di Fabio Valeriano, anch'altri vi siano talvolta cooltati di grado superiore a quelli. Lo stesso Plutarco (Caes. 61) dice: *τῶν δ' εὐγενῶν νεανίσκων καὶ* ΑΡΧΟΝΤΩΝ *πολλοὶ διαθέουσιν ἀνὰ τὴν πόλιν γυμνοί*, benchè non possa certamente citarsi l'esempio del console M. Antonio, il quale, allorquando a' collegj de' Luperci Quinctiliani e Fabiani in onore di Ce-

[1] La condanna dall'Orelli (n. 2240) pronunciata contro la Vestale patavina (Grut. 311, 3) fu a ragione confermata dal Borghesi, Furlanetto, lap. pat. p. 146 seg.

sare s'aggiunse quello de' Giulii, per adulazione del dittatore volle sostenerne il magistero (Dio 45, 30; 36, 5).

Progredendo nella carriera degli onori civili, Fabio fu quindi preposto alla città di Velletri nella qualità di curatore, uffizio ora riconosciuto per dipendente dagli stessi imperatori, sul quale ho ampiamente ragionato negli Annali 1851 p. 13 segg.; neppure occorre muover ulterior discorso sulla cura della via latina dopo le dotte esposizioni del Borghesi inserite nella sua memoria sul console Burbuleio p. 28 segg. Invece siami lecito di spendere alcune parole sulla carica seguente del giuridico della regione della Tuscia e del Piceno, la quale riesce importante per varj riguardi.

I giuridici delle regioni italiche conosciamo ora essersi introdotti da M. Aurelio ne' principj del suo impero, cioè prima della morte di L. Vero, risultando dalla nota lapide di Concordia (Or. 6485) che Arrio Antonino, il quale pel primo amministrò quella carica nella regione transpadana, ancor dopo quella gestione ebbe un altro uffizio da' due imperatori suddetti (cf. Borghesi, Ann. 1853 p. 197). Essi vennero a rimpiazzare i quattro consolari da Adriano istituiti giudici per le varie parti d' Italia (Sparz. Adr. 22; Capit. Ant. P. 2; id. M. Aur. 11), i quali poco aveano durato (App. B. C. 1, 38; cf. Borghesi l. l. p. 196). Il Borghesi (l. l. p. 197-207), raccogliendo gli esempj che ne offrono le lapidi, ne ha fissato a cinque il numero, distribuendo fra essi le undici regioni d' Italia, delle quali per lo più due s'affidavano ad uno di essi, mentre secondo lui Lazio, Campania ed Etruria ne rimanevano privi, perchè addetti alla giurisdizione della capitale. Convenne con lui in questa sentenza anche il Mommsen che circa i medesimi tempi ne avea trattato (*Feldmesser* vol. II p. 192 seg.), con quella diffe-

renza però che loro non attribuisse un distretto fisso e per sempre definito, ma dimostrò siffatti distretti essere stati divisi e commessi a' singoli giuridici secondo le convenienze momentanee. Ed infatti, considerando lo specchio da lui esibitoci delle varie combinazioni conosciute, non sembrami dubbiosa la sentenza sua: attesochè l' Umbria a cagion d' esempio si riunisce ora alla sola Flaminia ed ora alla Flaminia congiunta col Piceno, mentre questo altra volta forma un insieme coll'Apulia. L'Apulia viceversa troviamo pure unita alla Calabria, e questa altresì congiunta colla Lucania e coi Bruzj. Il Borghesi al contrario ha cercato di render ragione di quelle diversità parte mediante la supposizione di reticenze, per le quali talvolta non si sia mentovata che la regione principale d'un distretto, e parte mercè l'ammissione d'un cambiamento temporario avvenuto circa l' impero di Caracalla nell'attribuzione del Piceno (l. l. p. 202); la quale opinione, appoggiata ad un esatto ragionamento sull' età de' varj giuridici conosciuti, non mancherebbe certamente di verosimiglianza, se non venisse ora la nuova lapide chiusina ad accrescere maggior probabilità al parere sopra accennato del Mommsen.

Abbiamo veduto che, al pari del Lazio e della Campania col Sannio, anche la Tuscia finora non si trovava menzionata come soggetta alla giurisdizione d' uno dei giuridici Aureliani; del qual fatto il Mommsen rende ragione, ricordando i passi di Ulpiano (Vat. fr. §. 205. 232. 241) che in risguardo alla giurisdizione distingue le *provinciae*, le *regiones quae sub iuridicis sunt* e l'*urbica dioecesis*, ed a quest'ultima assegnando la Tuscia e la Campania, dove i pretori urbani avrebbero fatto le veci de' giuridici pretorii delle altre regioni. La quale opinione era, come abbiamo detto, anche quella del Bor-

ghesi, benchè egli non ne citasse in prova la testimonianza d' Ulpiano. Ora peraltro vien fuori la nuova lapide chiusina, assoggettando, diversamente da tutte le altre testimonianze lapidarie , anche la Tuscia ad un giuridico e connettendola altresì col Piceno, col quale non andava unita nemmeno sotto i correttori e consolari dell'epoca posteriore. Una simile irregolarità molto difficilmente si spiega col sistema Borghesiano, ottimamente però con quello del Mommsen; attesochè, se i giuridici non presiedevano a distretti fermamente stabiliti, ma se invece essi lor commettevansi secondo le esigenze de' tempi , era naturale bensì che ordinariamente le medesime regioni restavano unite sotto un tal magistrato, ma non meno naturale puranco che spesso una parte di esse si staccava per congiungerla ad un altro distretto. E se ciò si faceva per i distretti italici, qual maraviglia , se una volta anche dalla diocesi urbica si staccava la Tuscia per sottometterla ad un giuridico ? Il quale però è molto singolare che la riunisse col Piceno , senzachè abbia retto nello stesso tempo anche l'Umbria. Comunque peraltro voglia spiegarsi il fatto in discorso , resta certo che la nostra lapide acquista il maggior suo pregio da siffatta novità.

Dopo il giuridicato Fabio passò al comando della prima legione italica acquartierata nella Mesia inferiore, e sostenne quell'uffizio sotto l' impero di due Augusti, i quali non credo possano essere altri se non che o M. Aurelio e Commodo , oppure Settimio Severo e Caracalla; giacchè se volessimo pensare a Geta, bisognerebbe dire che allora si sarebbe probabilmente cancellata la seconda G. Di pensare a M. Aurelio e L. Vero ci è vietato dall' indole delle lettere troppo recente, nè possiamo dall'altro lato rivolger i nostri pensieri a' tempi posteriori a Caracalla, visto lo stesso servizio militare

da Fabio prestato; mentre dall'epoca di quell' imperatore in poi gli uffizj militari non sogliono più affidarsi a senatori. Quando però in siffatta guisa ci riesca di circoscrivere di limiti più angusti l' epoca del nostro Fabio, non saremo forse tacciati di troppa temerità, se esterniamo la congettura poter forse egli esser stato quello stesso Valeriano che come generale di Severo insieme con Anullino sconfisse Pescennio ad Isso (Dio 74, 7). Ed approvata siffatta congettura, avvalorata dalla rarità del cognome di Valeriano in quei tempi, la sua legazione legionaria deve necessariamente riportarsi a' tempi di M. Aurelio e Commodo; giacchè nella guerra contro Pescennio all'esercito mesiaco, di cui faceva parte la legione prima italica, fu affidata non già la spedizione asiatica, ma l'assedio di Bisanzio, e lo comandò non già quel Valeriano, ma il noto Mario Massimo, prima legato della sola legione in discorso (cf. Or. 5502; Borghesi, Giorn. arcad. t. CXLIII).

3.

Lo stesso sig. prof. Brunn ha copiato in casa Casuccini a Chiusi la seguente iscrizione incisa in una lastra marmorea ritrovata aldissopra delle catacombe di S. Mustiola:

L · ALFIO · QVIETO · II · VIRO
QVINQ · FLAMINI · AVG
PRAEF · FABR · II · AED · ETRVR
L · ALFIVS · FLORVS · PATRONO
B · M · ET · SIBI

Dagli apici apposti ad alcune delle lettere essa ri-

conoscesi facilmente spettare al secolo primo, o tutt'al più alla prima metà del secolo secondo. Sebbene di poco interesse nelle prime linee, le quali, oltre il nome anch'altra volta ricorrente nella città di Chiusi, non ci offrono che cariche assai comuni, ce la rende importantissima l'*aedilis Etruriae* della terza linea, perchè evidentemente riferibile non ad un municipio isolato, ma all' intero popolo etrusco. Questo adunque nell' epoca imperiale godeva d'una specie d' amministrazione provinciale indipendente fin ad un certo grado dal governo centrale, col quale non è chi non vegga non aver alcuna relazione l'edile in discorso.

Per meglio intendere un tal fatto, sarà d'uopo richiamarci alla mente quel che sappiamo intorno a simili istituzioni in altre regioni dell'orbe romano. Intorno ad esse ha di recente ampiamente trattato il ch. Marquardt (*R. A. III*, 1 p. 267 segg.), ed è abbastanza noto ormai, come in molte provincie prima della dominazione romana esistevano confederazioni de' comuni rappresentate da diete nazionali designate da' Romani col nome di *concilia*. Queste, nel principio abolite dai vincitori, furono non molto dopo restituite, in riguardo principalmente al mantenimento necessario delle antiche feste nazionali che ad esse spettava. Perciò presiedeva a quelle *κοινὰ* ossia *communia* un *sacerdos provinciae*, e frequentissime ne sono le memorie nelle provincie asiatiche, dove esso prendeva il nome dalla stessa provincia relativa, appellandosi o Ἀσιάρχης, Βιθυνάρχης ecc., oppure ἀρχιερεὺς τῆς Ἀσίας, τῆς Γαλατίας (cf. l. l. p. 270. 271 e gli esempj ivi raccolti). Eletti dallo stesso κοινὸν fra' più ricchi e ragguardevoli cittadini, quei sacerdoti sopraintendevano alla conservazione de' tempj, amministravano i denari raccolti per quello scopo, presiedevano alle feste, sorvegliavano alla disciplina de' sa

cerdoti; ma le diete altresì non erano ristrette interamente alla celebrazione delle feste. Anzi, non aveano solamente il diritto d' eleggere il *sacerdos provinciae* e gli impiegati subalterni, di raccogliere e d'amministrare i denari necessarj, di decretare statue e tempj, ma influivano eziandio sull'amministrazione della provincia, mentre aveano il privilegio di mandar ambasciate all' imperatore, avendo così un mezzo di lagnarsi de' magistrati romani, a' quali, quando partivano dalla provincia, si suoleva decretare un solenne atto di ringraziamento. Cresceva l' importanza di simili istituzioni, dopochè nell'epoca Costantiniana s'erano introdotte le diete in tutte le provincie (cf. Marquardt l. l., e più specialmente Mommsen, *Ber. d. S. Ges. d. W.* 1850 p. 208): ma anche prima, benchè più spesso vengano mentovate nell'oriente, nondimeno pure nell'occidente se ne trovano le vestigia. Così nella Dacia vien ricordato sotto Gordiano il *coronatus Daciarum trium* (Or. 2171), evidentemente un sacerdote che trova la sua spiegazione nello στεφανηφόρος de' Greci, ed in una lapide dedicata al medesimo imperatore in Sarmizegetusa leggiamo puranche la menzione d'un *concilium prov. Daciarum III* (Torma *Dacia Felosztása*, Kolozsvártt 1863, p. 4): nella Gallia è notissima l'annua dieta delle tre provincie che si radunava all'ara di Roma ed Augusto situata al confluente del Rodano e dell'Arare (v. l' indice all'Orelli vol. III p. 48); nella Spagna convenivano a Tarragona i deputati della provincia. Nell' isola di Sardegna l'*adlectus inter sacerdotales provinciae Sardiniae ex consensu prov. Sard.* (Or. 5969 n. 2) accenna ad un'istituzione simile. Nell'Africa il *sacerdotium provinciae* d'una lapide, pochi anni sono, scoperta in Roma, è d'epoca posteriore a Costantino (Or. 6904); ma anteriore di certo parmi il *sacerdotalis provinciae Africae*

pubblicato dal Renier (I. A. 1440; 1528), nonchè il *flamen* della Mauretania cesareense (id. 3915). In Italia finalmente conoscevasi nella Campania un *sacerdos* a tutto dritto riputato dall' Avellino (Opp. III p. 231. 282 segg.) e dal Mommsen (*Ber. d. S. Ges. d. W.* 1850 p. 65) un *sacerdos provinciae.*

Tornando ora all'Etruria, non può recar meraviglia, se ivi pure istituzioni simili si trovarono, ed infatti non ignorasi, l'Etruria unitamente all'Umbria aver avuto riunioni annue a Volsinii. Presiedevano ad esse due sacerdoti provinciali annualmente nominati dalle provincie in discorso, come ce lo rende noto il rescritto di Costantino agli Hispellati (cf. Or. 5580), e con nome analogo a quello del capo religioso delle Dacie chiamati *coronati Tusciae et Umbriae* (Or. 2170 = 3866; Mommsen l. l. p. 209 segg.), la quale appellazione abbiamo paragonata collo στεφανηφόρος de' Greci. Oltre a questi troviamo in varii monumenti epigrafici *praetores Etruriae*, detti con appellazione più ampia *praetores Etruriae quindecim populorum*, i quali anch' essi sono stati dichiarati per sacerdoti provinciali (cf. Mommsen l. l. p. 65). Fra gli esempj che ne conosciamo, rimonta fino a' tempi di Traiano il Cornetano Tullio Varrone (Or. 6497), il quale, oltre molte cariche pubbliche dell' impero, sostenne la quinquennalità a Tarquinj sua patria. Non molto più recente è l' iscrizione di C. *Betuus C. f. Tro. Cilo*, edile e duumviro a Perugia (Grut. 375,4 = Mur. 682,7 = Or. 97), in cui l'emendazione dell'VMBRIAE in ETRVRIAE vien confermata dalla testimonianza di Luca Holstenio che la vide ed in luogo della lezione vulgata scrisse CVRIAE (cod. Dresd. F, 191, f. 14 r). Verso la fine dello stesso secolo secondo potrà collocarsi il frammento Murat. 767,7 perchè fa menzione d' un (*sodalis*) *Antoni(ni)anus*

Verianus; laddove al tempo di Severo Alessandro deve attribuirsi la Grut. 385, 1, a cagione del cognome di *Severiana* data alla legione XIIII gemina (cf. Borghesi, dipl. di Traiano Decio p. 33). Il grado equestre della persona in esso onorata si deduce dal sacerdozio ceninese attribuitogli. La mancanza quindi di qualunque impiego militare riporta pure al terzo secolo l'iscrizione d'un Modesto Paulino (del quale è perito il gentilizio) *praetor Etruriae* XV *populorum* nello stesso tempo, in cui egli anche a Roma sostenne la pretura (I. N. 5491 = Or. 3149); e più recente ancora la stessa dicitura e la carica di *defensor ordinis et civium* fanno riputare la lapide chiusina di L. Tiberio Mefanate (Mur. 1039, 1), veduta dal Gori (I. E. II, 408, 12) che dubitava della sua genuinità, ma a ragione dichiarata sincerissima dal Marini (Arv. p. 296 n. 19). Sul frammento Or. 6183 in ultimo non oso pronunciare un giudizio più preciso, contentandomi di riferir anche questo ad un' epoca piuttosto recente.

Considerando poi le lapidi commemorate, in primo luogo ci accorgeremo facilmente che quei pretori non aveano nulla che far col governo imperiale, venendo eletti per lo più fra gli stessi provinciali distinti per aver sostenuto gli onori municipali della città relativa, benchè, al pari di questi, anche della pretura s'incaricasse talvolta qualche gran signore per condiscendenza verso i cittadini suoi. — In secondo luogo vediamo sempre mentovata la sola Etruria, senzachè si citi mai l'Umbria; e siccome dall'altro lato l'unico esempio del *coronatus*, nonchè la menzione del sacerdote provinciale nel rescritto di Costantino, spetta a'due popoli riuniti, così potrebbe credersi, che, se veramente anche i pretori erano magistrati sacri, quello sia succeduto a questi, allorchè l'Umbria e l'Etruria da Aureliano vennero con-

giunte sotto la presidenza d'un sol correttore, mentre prima l'Umbria, come abbiamo detto nell'articolo precedente, si era amministrata da un giuridico che la riuniva alla Flaminia, e talvolta anche al Piceno (cf. Borghesi Ann. 1853 p. 220 seg.). Ma sebbene egregiamente con ciò concordino sì il *coronatus* de' tempi Costantiniani, come la maggioranza de' pretori anteriori a quell'epoca, nondimeno mi dissuade da simile opinione la lapide chiusina anzimentovata rivendicata ad età posteriore dal *defensor ordinis et civium*, nonchè dallo stesso stile della sua dicitura. Arroge la testimonianza degli Hispellati che in quel rescritto Costantiniano chiamano le festive loro riunioni cogli Etruschi un *institutum consuetudinis priscae*, epiteto poco adattato ad un' istituzione che non datava che da un mezzo secolo addietro. Per conseguente non possiamo dubitare dell' aver esistito contemporaneamente que' due uffizj, vuo' dire la pretura dell' Etruria de' quindici popoli ed il sacerdozio provinciale della Tuscia e dell'Umbria; ma non sembrami molto difficile di spiegar un tal fatto in maniera soddisfacente. Imperocchè leggendo attentamente le parole del rescritto Costantiniano (*cum igitur ita vos Tusciae adsereretis esse coniunctos ut instituto consuetudinis priscae per singulos (sic) annorum vices a vobis quoque praedictis sacerdotes creentur, qui aput Vulsinios Tusciae civitate (sic) ludos schenicos (sic) et gladiatorum munus exhibeant*), non parmi dubbioso, siffatti sacerdoti provinciali essersi eletti dagli Umbri, se non unicamente, almeno principalmente, per celebrare quei ludi federali di Volsinii, a ragione dal Mommsen (*Ber. d. S. Ges. d. W.* 1850 p. 210) messi in relazione coll' antichissima usanza che avevano le dodici città etrusche di nominar annualmente un sacerdote per la celebrazione delle feste nazionali (Liv. V,

1; cf. Müller, *Etrusker* I p. 385). Se poi a ragione abbiamo congetturato, il sacerdote provinciale eletto dagli Umbri esser identico col *coronatus Tusciae et Umbriae*, con ogni verosimiglianza si potrà supporre che nell'epoca, in cui gli Umbri partecipavano a quei ludi, anche gli Etruschi abbiano chiamato del medesimo nome il sacerdote che essi pure eleggevano per quello scopo, come ci avverte il rescritto testè lodato. Ma una tal' elezione e la stessa celebrazione de' ludi richieggono altresì l'esistenza d'una dieta nazionale, la quale però non era comune a' due popoli in discorso; attesochè, se fosse stata comune all' Umbria ed alla Tuscia, i deputati umbri avrebbero dovuto recarsi a Volsinii al pari del loro sacerdote, nè poteva il rescritto Costantiniano far a meno di mentovarli, mentre infatti non parla che del solo sacerdote. Ciò concesso, niente ci impedisce di credere che oltre il *coronatus Tusciae et Umbriae* sorvegliante alla celebrazione dei ludi volsiniensi, vi fosse ancor un altro magistrato nazionale in Etruria, destinato a presiedere alla dieta in discorso, formata da deputati, che vista l' indole religiosa sempre predominante in simili istituzioni, si chiamavano forse *iurati ad sacra Etruriae* (Or. 2182). Per quel presidente adunque della dieta nazionale etrusca son inclinato a ritenere il *praetor Etruriae XV populorum*. Resta però probabile che anche le incombenze di questo siano di preferenza state sacre, nè contraddice a quel parere il nome di pretore conferitogli, notissimi essendo gli esempj di pretori sacri nel *praetor sacrorum* di Interamna (Or. 5986; cf. 2204) e ne' *praetores sacris Volkano faciundis* di Ostia (Or. 1381; 2166; 2205; 7011). Checchè sia però di ciò, la sua amministrazione non può mai immaginarsi senza l' intervento di impiegati subalterni, quali li vediamo anche altrove, dove abbiamo notizia d'una dieta pro-

vinciale. Così troviamo nelle tre provincie galliche il *iudex arcae Galliarum* (Or. 3650; cf. Ann. 1853 p. 67), l'*allector Galliae* (Mur. 748,5; Grut. 375,3 = Ann. l. l. p. 68), e se per avventura sembrasse troppo dubbiosa la spiegazione di quelle cariche, voglia confrontarsi l' ἀργυροταμίας τῆς Ἀσίας (C. I. Gr. 2782; cf. Marquardt *R. A.* III, 1 p. 271), incaricato senza fallo dell'amministrazione finanziaria della dieta asiatica. Nell'Etruria potrebbe taluno credere di trovarne un indizio in una lapide cortonese ora in Castiglion fiorentino, veduta dal Brunn che così la descrisse:

ETELLIVS · C · F · STEL · GAI
IIIII · VIR · AED
\E TELLIVS · C · F ·
IIII · VIR · AED · Q
ETRVRIAE · IIII · VIR·I·D

e bene certamente quadrerebbe allo scopo nostro un *quaestor Etruriae*. Mi distoglie peraltro da quella supposizione non solamente la lacuna che allora rimarrebbe in fine della quarta linea, ma lo spazio altresì restato vuoto sul principio dell' ultima, e preferisco quindi di supplirvi o PR*aetor*, oppure, seguendo l' esempio della nuova lapide, AED*ilis Etruriae*.

In quanto a questo, ognun vede che un edile meno facilmente può spiegarsi del questore; ma neppur egli manca totalmente di confronto, nella stessa città d'Ostia, testè citata a cagione de' pretori sacri trovandosi purанche un *aedilis sacr. Volkano faciundis* (Or. 3882; 5987) che talvolta riuniva le sue incombenze con quelle del pretore stesso (id. 1381). In mancanza poi d' ulte-

riori notizie non sarà forse troppo arrischiata la supposizione che siffatti edili abbiano avuto la cura speciale dei sacri edifizj così in Ostia, come in Etruria, per quanto essi ivi stessero sotto la sopraintendenza della dieta provinciale; giacchè quantunque incerte vogliano reputarsi le congetture sulle incombenze de' singoli magistrati relativi, fermo rimane sempre che l' *aedilis* parimente che il *praetor Etruriae* non possa spiegarsi se non riferendolo ad una cosiffatta istituzione che forse da nuove scoperte riceverà un giorno maggiori schiarimenti, come ora la lapide chiusina è venuta ad allargarcene le cognizioni.

G. Henzen.

IL DIO PAN COLLE ORE E CON NINFE SU RILIEVI VOTIVI GRECI.
(*Tav. d'agg. L.*)

Nell' ufficio del ministero del culto in Atene si conservava nell'anno 1860 un bassorilievo, il quale a detta del sig. Pittakis, conservatore generale delle antichità, provenne da Megalopolis. Vero è, che a Sinánu, paese il quale ai dì nostri occupa il sito dell' antica città di Megalopoli — *νυνὶ δὲ καὶ αὐτὴ ἡ Μεγάλη πόλις τὸ τοῦ κωμικοῦ πέπονθε καὶ Ἐρημία μεγάλη 'στὶν ἡ Μεγάλη πόλις* (Strab. VIII p. 388) — non si seppe niente di un tal ritrovamento, come mi venne detto poco dopo sul luogo stesso; ma mentre dall' altra parte il rilievo in ogni modo non è attico, come lo fanno vedere e lo stile, e se non m' inganno, anche il materiale, il soggetto della rappresentanza, come vedremo in appresso, rende molto probabile la comunicazione fattami dal Pit-

takis. L'altezza della lastra ascende a metri 0, 55, la larghezza a m. 0, 71 ; il rilievo è molto rotondato e si rileva assai (fino ad un'altezza di m. 0, 05) dal fondo; la conservazione è perfetta. L'incisione, che ne diamo sulla tav. d' agg. L, 2 secondo un disegno favoritoci dall' architetto, sig. C. Timler di Jena, è adattissima per dare una giusta idea del carattere del monnumento.

Le figure del rilievo si rilevano da un fondo, nel quale la rozza maniera, con cui è lavorato, ci fa riconoscere un sito montagnoso; nella stessa guisa è caratterizzato anche il margine, che da tutti e quattro i lati avanza. Tutto ciò ci fa l'impressione di trovarci in qualche grotta, in cui a mano destra si scorge il dio Pan assiso sopra una rocca con una gamba alzata ; e sappiamo bene altronde che sono appunto queste grotte, dove il dio campestre ama di trattenersi per ricevere il culto dei suoi adoratori [1]. Egli ci viene rappresentato come al solito cornuto e barbato ; anche la sua occupazione è la solita, perchè siede

δονάκων ὕπο μοῦσαν ἀθύρων
ἥδυμον· οὐκ ἂν τόν γε παραδράμοι ἐν μελέεσσιν
ὄρνις, ἥτ' ἔαρος πολυανθέος ἐν πετάλοισι
θρῆνον ἐπιπροχέουσα ἵει μελίγηρυν ἀοιδήν,

come lo descrive l' inno omerico (18, 15); o come dice il poeta latino (Lucr. IV, 583 segg):

pinea semiferi capitis velamina quassans
unco saepe labro calamos percurrit hiantis
fistula silvestrem ne cesset fundere musam [2].

[1] Negl' inni Orfici Pan viene chiamato ἀντροδίαιτος 10, 5 o ἀντροχαρής 10, 12. Ovid. *met.* XI, 147 *Panaque montanis habitantem semper in antris.* Max. Tyr. 8, 1. Porphyr *de antro Nymph.* 20. Cornutus *de nat. deor.* 27. [Eratosth.] *catast.* 40. Altri esempj si citeranno in appresso.

[2] Cf. per es. gli epigrammi riferibili a rappresentanze di Pan suonando la siringa *anth. Plan.* I, 17. IV, 225 segg. Athen. X, 81 p. 455 A.

In questa attitudine Pan riceve la visita di tre donne, che si avvicinano da mano sinistra, tutte e tre vestite di chitone e di mantello. La prima è tutta involta nel mantello, il quale viene un poco alzato da lei con la sinistra abbassata ; avanzandosi alla volta di Pan essa rivolge il viso verso lo spettatore. I capelli ondeggianti sono velati di retro da una specie di cuffia. Viene seguita da una seconda in viva mossa, colla testa gettata in dietro, solito motivo per esprimere l'entusiasmo; questa si avvicina con passo di ballo, il piede sinistro alzato un poco dal suolo ; il corpo non è così intieramente velato dal mantello nè è coperta la sua testa. Una terza figura in attitudine più tranquilla chiude la processione , coperta la testa da un kekrifalo , mentre porta nella d. un mazzo di spighe ed un papavero. Questi attributi ci danno la chiave per la certa spiegazione delle tre donne, nelle quali senza quelli si ravviserebbero forse delle Ninfe od anche adoratrici mortali del dio arcadico: sono esse le Ore o le Stagioni dell'anno, qual nome voglia darsi a loro.

Dappoichè Manso nei suoi Saggi sopra alcuni soggetti della mitologia dei Greci e Romani (1794) p. 371 segg. ebbe parlato per la prima volta in modo più disteso sulle Ore, ne fece specialmente lo Zoega nei Bassirilievi II p. 218 seg. oggetto d' una bella e profonda disquisizione , la quale poi è stata portata più inoltre dal Lehrs nei « *populäre Aufsätze aus dem Alterthum* » a p. 71 segg. e dal Welcker nella Mitologia greca I, 693 segg, III, 10 segg. Da questi lavori risulta, che le Ore, figlie di Giove e di Temi, nel loro insieme significano quel regolare e non mai interrotto movimento, con cui in una specie di circolazione continua e sottoposta a regole fisse le cose del mondo si succedono, perlochè da una parte esse rappresentano l' ordine sul

campo morale, da Esiodo nella Teogon. 901 segg. perciò chiamate Eunomia, Dike, Eirene, mentre dall'altro lato — e questo è senza dubbio il loro significato originario — indicano il movimento regolare di ogni genere nella natura ed il ritorno legittimo dei fenomeni naturali nella vita degli uomini, siccome negli avvenimenti più importanti del mondo elementare. A questa categoria appartiene soprattutto anche il cambiamento delle stagioni, cambiamento, il quale forma appunto una parte dell' attività più estesa delle Ore, perlochè non posso nemmeno acconsentire all'opinione di coloro, i quali dallo Zoega in poi stabiliscono una differenza essenziale fra le Ore e le Stagioni, opinione alla quale osta lo stesso modo d' esprimersi usato dai Greci, giacchè quelli per indicare le stagioni non si sono mai serviti d'altro nome che di questo delle Ὧραι.

Lo stesso vale della rappresentanza di esse per l'arte figurata. Vi è di certo un gran numero di monumenti trattati ultimamente da E. Petersen in questi Annali 1861 p. 204 segg., i quali per certi attributi ci fanno riconoscere le Ore come divinità delle stagioni, quella della primavera cioè per fiori, canestra e capro, quella dell'estate per fiori, spighe e falce, toro ed un vestimento più leggiero, quella dell'autunno per frutta, uva e la pantera, l'inverno finalmente per canna, caccia, un velamento più completo e per gli stivali. In altri monumenti al contrario siffatti distintivi mancano ed in vece di ciò le Ore, quasi sempre in numero di tre, appariscono χορεύουσαι, come s'esprime Filostrato (*imagg.* II, 35) in un moderato passo di ballo ed in pari tempo tenendosi una coll'altra o pel mantello o per le mani, συνάπτουσαι τας χεῖρας (Filostr. l. c.). Il numero di tre siccome un numero sacro mette le Ore nella stessa categoria colle Parche anche riguardo alla loro

natura molto affini ad esse, e colle Grazie, colle quali non soltanto dagli scrittori spesse volte vengono messe insieme, ma colle quali appariscono riunite anche sulla base o ara Borghesiana esistente adesso nel Louvre [1]. Il movimento di ballo delle περιπλοκάδες Ὧραι (*Orph. hymn.* 42, 5) è adattatissimo per esprimere il progresso regolare, che forma una parte così caratteristica della loro natura, mentre il tenersi colle mani o colle vesti, onde formare una catena in nessun punto interrotta [2], è un bellissimo simbolo della stretta riunione, in cui esse si trovano fra di loro. L'arte antica, la quale trovata una volta una espressione simbolica adattata con una certa tenacità la ritiene rendendola tipica, si è servita di questo ultimo motivo preso dall'uso delle danzanti —

αὐτὰρ ἐυπλόκαμοι Χάριτες καὶ ἐύφρονες Ὧραι
Ἁρμονίη θ' Ἥβη τε Διὸς θυγάτηρ τ' Ἀφροδίτη
ὀρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχουσαι — [3]

anche in altre occasioni, così per es. nella rappresentanza delle Grazie sulla suddetta ara Borghesiana o in quella delle divinità deliache sui noti rilievi votivi d'Apolline citaredo [4]. — Nella stessa attitudine troviamo le Ore in alcuni esemplari del rilievo mentovato in ultimo luogo [5],

[1] Winckelmann mon. ined. tv. 15. Visconti Mus. Pio Cl. VI, tv. d'agg. B. Mon. Gab. tav. d'agg. A. B. C. Clarac *Mus. de sculpt.* tv. 173. 174. Müller *Denkm. alter Kunst* I, tv. 12. 13.

[2] Welcker *alte Denkm.* I, p. 78.

[3] Hom. *hymn. in Apoll.* 194 segg.; cf. Ilias Σ 594.

[4] Cf. l'ara di villa Albani presso Winckelmann mon. ined. tv. 6. Zoega bass. II tv. 101. Welcker *alte Denkm.* II, tv. I, 1 e la spiegazione delle due prime figure proposta da Braun nei *Ruinen u. Museen Roms* p. 714, il quale ravvisa in esse Artemi e Leto.

[5] Zoega bassir. II tv. 99. Millin *gal. myth.* tv. 17, 58. Welcker *alte Denkm.* tv. II, 3. *Mus. Napoléon* IV tv. 7. Clarac *Mus. de sculpt.* t. 120, 247.

adoperate come ornamento d'un altare [1], per accennare, secondo la spiegazione di Welcker (Mitol. gr. III p. 12), il carattere ciclico della festa, ed un simile significato viene attribuito alla loro apparenza dallo Zoega sopra una bell'ara rotonda della villa Albani, dove però questo mi sembra essere meno sicuro a cagione del carattere differente della rappresentanza principale. Rappresentate in pari modo le Ore prendono parte alla riunione degli iddii sul puteal corinzio [2] e si trovano in mezzo ad un tiaso bacchico sopra un'ara rotonda di Verona [3]; similmente, ma senza toccarsi, esse incedono sul rilievo capitolino col nome di Callimaco [4]. Mentre alle volte, siccome sull'ara Albani, sono prive d'ogni attributo, altre volte una sola ne è distinta da qualcuno, sul puteal corinzio e sul rilievo capitolino da un fiore, sull'ara di Verona a quel che pare da spighe; sull'esemplare del rilievo coragico esistente in villa Albani una delle Ore secondo la testimonianza di Zoega (p. 241) porta « un fiore di melogranato, mentre delle altre due non potevansi distinguere gli attributi ». Senza dubbio questi attributi aggiunti in parte accennano almeno al significato fisico delle Ore, il quale pronunziato in modo più significante si mostra nelle rappresentanze delle Stagioni.

Con queste rappresentanze delle Ore nel significato più generale combina anche il nostro monumento nelle parti essenziali, vale a dire nel tenersi ai mantelli, nella mancanza degli attributi in due delle figure, e nel numero di tre. Nelle rappresentanze delle Stagioni carat-

[1] Cf. la gemma presso Winckelmann mon. ined. tv. 44. Welcker *alte Denkm.* tv. XVI, 31.
[2] *Denkm. alter Kunst* I tav. 12, 41. Welcker *alte Denkm.* I tv. 1, 2.
[3] Maffei mus. Veron. tv. 2, 2.
[4] Mus. Capitol. IV, tv. 43.

terizzate in modo decisivo da' attributi il primo motivo, a quanto vedo, non si trova, quantunque non si possa dire, che esso non converrebbe a queste; in alcuni monumenti però si manifesta una simile intenzione, quella cioè di rilevare la stretta riunione delle diverse figure, in ciò, che una delle giovani rivolge la testa verso le compagne seguenti. Il numero di tre poi, che nelle Ore danzanti è regola (che la mitologia e l'arte più antica spesso si contentavano di due Ore, è stato spesse volte osservato), nella rappresentanza delle Stagioni, quantunque non cosa del tutto inaudita, è però assai raro, e dovunque si trova, imposto all'artista da condizioni esteriori alla composizione o disposizione. Vi è bene a notare, che le rappresentanze delle Stagioni appartengono quasi tutte all'epoca romana, dove la divisione dell'anno in *quattro* stagioni era senza eccezione la predominante. Senza ragione lo Zoega si oppone all'opinione, che in tempi anteriori l'anno siasi diviso in tre stagioni. Non soltanto Diodoro, dove parla delle cose egiziane (I, 11. 12. 16. 26) distingue *ἔαρ*, *θέρος* e *χειμών*, ma con essolui concorda anche Eschilo nel Promet. 455 segg. esprimendosi così sullo stato primiero degli uomini:

ἦν δ' οὐδὲν αὐτοῖς οὔτε χείματος τέκμαρ
οὔτ' ἀνθεμώδους ἦρος οὔτε καρπίμου
θέρους βέβαιον.

Come la naturale considerano questa divisione dell'anno anche Teopompo presso Plut. *de Is. et Osir.* c. 69 e lo scoliaste di Esiodo Teog. 148, mentre Polluce I, 62 osserva dirsi bensì *θερίσαι*, *ἐαρίσαι*, *χειμάσαι*, ma non già mai *μετοπωρίσαι*. In quanto che secondo questa divisione l'estate indicando tutto il tempo della maturità e della mietitura comprende anche l'autunno, vi si accorda anche Aristofane, facendo parlare così il coro degli uccelli (*Av.* 709):

πρῶτα μὲν ὥρας φαίνομεν ἡμεῖς ἦρος, χειμῶνος, ὀπώρας. Una tal divisione dell'anno in tre stagioni ci debbe sembrare tanto più naturale in paesi, dove, come nelle valli e negli altipiani dell' Arcadia rinchiusi d' ogni intorno fra alte e rigide montagne, la mietitura non può aver luogo che tardi, mentre l' inverno ben presto fa la sua entrata nella *βολαῖς νιφοκτύποις δυσχείμερον χθόν' Ἀρκάδων* (Kastorion presso Ateneo X, 81 p. 455 A). Non ci dovrebbe dunque fare specie di trovare una volta sopra un monumento le Ore come stagioni in numero di tre.

Questo, secondo la mia opinione, ha luogo sul nostro monumento. È ben vero però che, come abbiamo veduto, in esso una sola delle Ore è fornita di attributi, del mazzo di spighe cioè e del papavero. In questa dunque dovremo riconoscere la Ὥρα θερινή, che comprende anche l' autunno. Vi si riferisce forse anche il kekrifalo, il quale par essere ben adattato per difendere la testa contro l'ardore del sole estivo [1], quantunque non si possa negare che nelle solite rappresentanze delle *quattro* Stagioni la primavera soglia essere fornita d'un fazzoletto da capo, mentre l'estate ne è priva. Può essere dunque, che l'artista se ne sia servito soltanto per variare il vestimento e l' abbia scelto come proprio alla vita campestre [2]. Quella Ora, che occupa il primo posto nella processione, è caratterizzata in modo assai distinto come Ὥρα χειμερινή per la maniera, con cui tutta è involta di panni, quale si trova spesso anche in rappresentanze delle quattro Stagioni. Per la figura di mezzo dunque resta a rappresentare soltanto la primavera. E potrebbe trovarsi una maniera più inge-

[1] Braun *Ruinen u. Mus. Roms* p. 683.
[2] O. Jahn *arch. Beitr.* p. 335 seg.

gnosa e più significante per indicare la stagione, dove γᾶ πᾶσα χορεύει, che il ballo leggiero col capo in estasi gettato indietro? Vediamo come l' artista è riuscito a significare il carattere dell' inverno e della primavera in modo grazioso ed evidente anche senza l' aiuto di attributi; soltanto per l'estate questo era meno facile, ed è perciò, che troviamo l'Ora di questa stagione fornita di frutta campestri. Lo stesso si trova sopra l' ara di Verona, il cui disegno pubblicato presso Maffei è però troppo poco esatto per far vedere, se anche le altre Ore siano caratterizzate in modo corrispondente. Confrontando intanto il nostro monumento coll'ara di villa Albani (Zoega II tav. 96) non esiteremo a riconoscere, che anche in questa le mosse delle tre figure accennano alle tre stagioni; vi si vede in primo luogo l'Ora della primavera ballando in simile attitudine esaltata; l' inverno, che occupa l' ultimo posto, è tutto involto di panni; fra esse l'Ora dell'estate è caratterizzata soltanto per una certa attitudine media più tranquilla e perciò riconoscibile soltanto per la riunione colle due altre Ore. Quale delle Ore in queste rappresentanze occupi il primo posto, non sarà di grande rilievo; io almeno non saprei indicare alcun motivo, perchè l'artista abbia attribuito il primo posto nel rilievo di villa Albani alla primavera, in quello di Verona all'estate, nel nostro finalmente all' inverno. Quest'ultimo ordine si trova alle volte anche su rilievi delle quattro Stagioni, come nel sarcofago di villa Albani rappresentante le nozze di Peleo e Tetide (Winckelmann, mon. ined. 111. Zoega bassir. I, tv. 52. *Dkm. alter Kunst* II, 75, 961) e sopra un sarcofago del Museo vaticano (Petersen l. c. p. 216) [1].

[1] Secondo l' opinione di Petersen (l. c. p. 210) toccherebbe anche nell'ara di villa Albani (Zoega II tv. 94) il primo posto all' Ora dell' inverno, ma i suoi argomenti non sono nulla convincenti per me,

Da ciò che finora si è discorso risulta, che le rappresentanze delle tre Ore in atto di ballo non sono sempre prive di ogni allusione al loro significato come divinità delle stagioni, ma che anzi non di rado il significato più generale e questo più particolare vi si riuniscono. Che poi nel nostro rilievo le Ore debbano prendersi per divinità della natura rappresentanti i doni delle diverse parti dell' anno, si rileva anche dalla loro riunione con Pan, il più antico e più venerato fra gli iddii indigeni delle montagne d' Arcadia, il quale originariamente, a quel che pare, occupando il posto, che presso gli altri Greci ebbe Helios, col tempo poi è divenuto il dio specifico delle montagne dell' Arcadia, delle loro greggie e dei loro pastori e cacciatori, copia o tipo di essi [1], ora girando per le montagne e vallate per far la caccia, ora sorvegliando alle greggie, nelle ore di mezzo giorno riposandosi dall' ardore in sonno profondo, e nel fresco della sera poi suonando la siringa e ballando colle Ninfe nei fioriti prati, quale ce lo descrive in modo non mai superato l' inno Omerico. Così Pan venne venerato per tutta l'Arcadia:

Arcadiis plurimus ille iugis
testis erit Pholoe, testes Stymphalides undae,
quique citis Ladon in mare currit aquis,
cinctaque pinetis nemoris iuga Nonacrini
altaque Cyllene Parrasiaeque nives [2].

mentre mi par essere molto più corrispondente al senso ed alla forma rotonda del monumento il supporre un giro continuo delle Ore condotte da Selene, di modo che dopo questa succederebbe in primo luogo l'Ora dell' estate. Lo sguardo della primavera è rivolto in dietro per variare la rappresentanza e per rilevare la stretta riunione delle Ore.

[1] Welcker *griech. Götterl.* I, p. 451 segg. Preller *griech. Myth.* ed. 2. I p. 581 segg.

[2] Ovid. *fast.* II, 272 segg. In quanto a Pholoe e Ladon si può notare, che secondo Pausania la montagna Lampeia era sacra a Pan (VIII,

Fra tutte le contrade dell' Arcadia poi nessuna è più ricca di sacrarii del dio che i contorni di Megalopoli e sopratutto Lykaion da Ovidio indicato col nome delle *Parrasiae nives*, centro dei più antichi culti arcadici. Sotto il nome di Λυκαῖος conoscono il Pan Dionigi di Alicarnasso (I, 32) ed altri [1]; immediatamente al disotto della più alta punta del monte, la quale oggi chiamata Διαφόρτι una volta era sacra a Giove, Pan avea un sacrario in mezzo ad un bosco (Pausan. VIII, 38, 5), gli avanzi del quale si riconoscono fino ad oggi [2], e sulla punta più meridionale della montagna chiamata altre volte Νόμια, oggi Τετράζι, si trovava un sacrario del Πὰν Νόμιος ed il luogo Μέλπεια, dove secondo la tradizione il dio inventò la siringa (Pausan. VIII, 38, 11). Più inoltre verso Megalopoli presso Lykosura esisteva un sacrario molto venerato del Pan con una piccola immagine di lui; sul focolare ardeva un fuoco non mai spento e diverse tradizioni si riferivano a quel luogo (id. 37, 11); nel vicino sacrario della Despoina erano rappresentate in un rilievo Νύμφαι καὶ Πᾶν [3]. Nè era Pan meno ve-

24, 4. *anth. Pal.* IX, 341, 5 ὄρος Ψωφίδιον) ed in Heraia esistette un tempio dello stesso dio (ib. 26, 2). Colla menzione di Kyllene cf. Soph. *Aiax* 695. *anth. Pal.* VI, 96, 3. Nel sud-est dell' Arcadia rammenta Pausania un sacrario di Pan sul Parthenion (ib. 54, 6) ed un altro sulla strada fra Tegea e Thyrea (ib. 54, 4). A Piali, già Tegea, si trova un rilievo dell' epoca romana, Pan col *pedum* e la siringa fra due alberi, al suo canto un capro, v. Ross *Reisen u. Reiserouten* p. 70. Ann. 1837 p. 118. 1861 p. 31.

[1] Πανὶ Λυκείῳ (scr. Λυκαίῳ) Porphyr. *de antro Nymph.* 20. Leonida *anth. Pal.* VI, 188 ὁ Κρὴς Θηρίμαχος τὰ λαγωβόλα Πανὶ Λυκαίῳ Ταῦτα πρὸς Ἀρκαδικοῖς ἐκρέμασε σκοπέλοις. Cf. Theocr. I, 123.

[2] E. Curtius *Peloponnesos* I p. 303 tv. 7.

[3] Paus. VIII, 37, 2, dove la lezione Πᾶνες è senza dubbio corrotta. È vero che presso gli scrittori si mentovano diversi Pani (*schol. Theocr.* 4, 62. Aristoph. *Eccl.* 1069. Nonnus *Dionys.* XIV, 67 segg.), ma nei monumenti essi si trovano tanto di rado, quanto spesso vi si ha Pan colle Ninfe. Se poi un Quinto Smirneo VI, 480 in epoca recente parla

nerato sulla montagna, che rinchiude la pianura di Megalopoli nell' est, voglio dire il Mainalon: τὸ ὄρος τὸ Μαινάλιον ἱερὸν μάλιστα εἶναι Πανὸς νομίζουσιν, ὥστε οἱ περὶ αὐτὸ καὶ ἐπακροᾶσθαι συρίζοντος τοῦ Πανὸς λέγουσι (id. 36, 8. cf. 7), perlochè Pan viene chiamato anche ὁ Μαινάλιας ἀγρόεις θεός (Anthol. Plan. IV, 305, 5; cf. Theocr. I, 124). Finalmente troviamo il dio Pan nella stessa città di Megalopoli, dove allorquando essa di nuovo venne fondata, si ebbe cura di riunirvi tutti i culti principali dei contorni. Siccome sul Lykaion i circuiti sacri di Giove e di Pan erano vicini fra loro, così il sacrario del Giove lykaios sulla piazza della città conteneva una statua del Pan Οἰνόεις (id. 30, 3); ed in uno dei portici della stessa piazza fu posta ai tempi di Pausania una statua in bronzo del Pan Σκολείτας, il quale da tempi antichi era stato venerato in questa pianura (id. 30, 6 seg.). Le monete autonome di Megalopoli sogliono rappresentare il Pan sedente con gambe umane, mentre sopra una moneta della medesima città impressa nei tempi di Settimio Severo lo stesso dio è raffigurato in atto di camminare; onde possiamo forse riconoscervi raffigurate quelle due statue, e giacchè quelle mentovate in primo luogo nel ritto rappresentano la testa di Giove lykaios, e di più ripetono il tipo delle monete comuni agli Arcadi (AP) egli è probabile, che il Pan sedente si riferisca all' Oinoeis, quello, che sta in piedi, secondo la congghiettura di Rathgeber allo Skoleitas [1].

D'interesse maggiore per noi è ciò, che viene raccontato da Pausania nella descrizione del tempio delle

di rappresentanze di Πᾶνες ὁμῶς Νύμφαι τ' ἐρατειναί, ciò non è di nessun rilievo. Al nostro passo poi l' emendazione è tanto più probabile, in quanto che con certezza il Ζεὺς Μοιραγέτης e le (3) Parche d'uno dei rilievi corrispondevano al Pan ed alle (3) Ninfe dell'altro.

[1] Bull. 1846 p. 51.

grandi dee a Melagopoli (VIII, 31, 3 seg.), trovarsi cioè innanzi alla immagine di esse una mensa, ἐπειργασμέναι τε ἐπ' αὐτῇ δύο τέ εἰσιν Ὧραι καὶ ἔχων Πὰν σύριγγα καὶ Ἀπόλλων κιθαρίζων. ἔστι δὲ καὶ ἐπίγραμμα ἐπ' αὐτοῖς εἶναι σφᾶς θεῶν τῶν πρώτων. πεποίηνται δὲ ἐπὶ τῇ τραπέζῃ καὶ Νύμφαι, vale a dire Neda col Giove fanciullo, Anthrakia con una fiaccola, Hagno con idria e patera, Archirroe e Myrtoessa con idrie. Come nelle altre parti della decorazione del tempio, nelle immagini di Demeter e di Kora venerata nell'Arcadia come Soteira, nei rilievi all'adito con immagini dell'Artemis, che nell'Arcadia godè d'un culto speciale, e di Asclepio venerato con Hygieia in Megalopoli, Thelpuse e Gortys, così anche nei rilievi della tavola si manifesta l'intenzione di scegliere di preferenza soggetti arcadici, imperocchè le Ninfe occupate di Giove fanciullo sono in parte almeno le medesime, le quali secondo la tradizione l'avevano educato sul Lykaion, rappresentanti di fiumi e paesi arcadici (Paus. VIII, 38, 2 segg.), e parimenti vi è rappresentato Pan qual dio arcadico di preferenza, indicato anche dall' iscrizione come uno degli iddii principali [1], cui vien messo accanto l' Apolline ellenico, il quale più tardi lo rimpiazzò [2], presso a poco nella stessa guisa, come Helios ed Apolline, Hecate o Selene ed Artemis si trovano rappresentati insieme. Unitamente a questi due dei dunque noteremo anche le Ore come appartenenti alle divinità principali, quantunque altronde non sappiamo niente di un culto di esse nell'Arcadia, purtuttavia dalla loro riunione colle due divinità della natura si può conchiudere con certezza, essere state considerate anch'esse come divinità della natura, le quali

[1] Dion. Hal. I, 32 Ἀρκάσι γὰρ θεῶν ἀρχαιότατός τε καὶ τιμιώτατος ὁ Πάν.

[2] Welcker *gr. Goetterl.* I p. 455 segg.

al suo tempo distribuiscono i loro beni [1]. Nello stesso modo la riunione di Pan colle Ore si deve intendere, se quello nell' inno Orfico (10, 4) viene chiamato *σύνθρονος Ὥραις*. Altrove Pan e le Ore si troveranno difficilmente riuniti sia presso gli scrittori ossia in monumenti, se non che forse in uno splendido vaso ruvese dell'eremitaggio di Pietroburgo, la cui descrizione si deve allo Stephani (*mél. gréco-rom.* I p. 547 n. 34; cf. Preller *arch. Zeit.* XIII p. 158 seg.): Trittolemo sul carro tirato da dragoni vi riceve una libazione da Demeter (ΔΗΜΗΤΗΡ), la quale viene accompagnata da un « Satiro o Pan di sembianze giovanili cogli orecchi aguzzi » ed una siringa nella d., e da due Ore (ͰΩΡΑΙ), ognuna delle quali tiene una spiga. Infatti ci deve fare specie il trovare in un dipinto, il quale, sebbene la scena vi si rappresenti trasportata sulle sponde del Nilo (ΝΕΙΛΟΣ), purtuttavia deriva da un mito attico, Pan e le Ore in compagnia di una delle grandi dee, nel sacrario delle quali essi erano rappresentati anche a Megalopoli; come Pan e le Ninfe si trovarono nel sacrario della Despoina (=Kora) sul monte Lykaion (Paus. VIII, 37, 2). Può essere, che vi si abbia a riconoscere un' influenza arcadica nell'Attica, tanto più in quanto che sappiamo, che tutto il culto di Pan venne trasferito in Atene da questo paese, dappoichè nella battaglia di Maratona il dio ebbe recato il suo ajuto agli Ateniesi in conferma della promessa fatta a Fidippide sul Parthenion [2].

[1] Con Demeter — Δηὼ λικμαία — vengono messe insieme le Ὧραι ἐναυλακοφοίτιδες « le quali camminano nei solchi dei seminati » da Zonas *anth. Pal.* VI, 98.

[2] Herod. VI, 105. Paus. I, 28, 4. VIII, 54, 6. Lucian *bis accus.* 9. *philops.* 3. Suid. Ἱππίας. Theaetetos *anth. Plan.* IV, 233.

Ora è vero, che il nostro monumento non riporta per niente esattamente quello descritto da Pausania, stantechè invece di due Ore ve ne appariscono tre, mentre manca Apolline. L'avremo dunque da considerare piuttosto come un dono votivo offerto a Pan in uno dei suoi sacrarii. Ciò nonostante attesa la rarità del soggetto rappresentatovi non pare essere cosa troppo ardita il voler trarre dal rilievo megalopolitano conservatoci qualche conclusione sulla rappresentanza del rilievo per noi perduto, conghiettura, che forse anche da un altro lato riceverà qualche appoggio.

La città di Megalopoli si sa che venne fondata ad impulso e sotto la protezione d' Epaminonda per un *συνοικισμὸς* dei distretti e borghi circonvicini in pari tempo, e colla stessa intenzione, colla quale Epaminonda radunò anche i Messenii nella nuova città di Messene e promosse la riedificazione di Mantinea. Le rovine di queste città confrontate colle notizie degli scrittori antichi fanno fino a' nostri dì maraviglia non soltanto per la solidità delle loro fabbriche, ma ancora per la magnificenza e l'armonia nelle disposizioni architettoniche. Nè vi poterono di certo mancare opere di scultura corrispondenti alle bellezze dell' architettura, dimodochè vi si aprì un ampio e glorioso campo agli artisti coetanei. Mancando però artisti distinti del paese, nell'Arcadia come in Elide egli era divenuto quasi costume di rivolgersi a scultori attici come creatori da nessuno superati delle figure ideali degli iddii e di grandi ed ingegnose composizioni; e dappoichè Fidia ed i suoi scolari ebbero lavorato in tal guisa in Olimpia e nella nuova Elide, Scopa venne parimente occupato nell'Arcadia (in Tegea ed in Gortys). In Mantinea vengono mentovate soltanto statue di Alcamene (Paus. VIII, 9, 1) e di Prassitele (ib. 1, 3) e in Megalopoli tranne

un Giove di Policleto il minore un gruppo degli Ateniesi Cefisodoto e Senofonte (Paus. VIII, 30, 10.) Accanto agli Attici però spicca un artista, il quale specialmente in Megalopoli e nei contorni diede molte prove della sua arte, voglio dire Damofonte il Messenio [1]. Appunto i lavori di questo però sono significanti per l'influenza dell'arte attica, giacchè come molto bene rilevò il Brunn trattando di questo artista [2], niente nelle sue opere rammenta l'arte peloponnesiaca, anzi tutto accenna una relazione di questo artista cogli Attici. Il materiale, il quale non è bronzo, ma marmo o legno combinato con marmo (un equivalente per la tecnica criselefantina, il quale riunisce con minori spese il vantaggio, assai rilevante in occasioni come quella, dove in poco tempo dovettero essere lavorate tante statue, di una esecuzione più veloce), la predilezione per statue di deità e per lo più appunto di quelle, il tipo delle quali è stato fissato dalla scuola attica; la maniera, come queste non di rado vengono riunite per formare gruppi composti di diverse figure, e perfino nei dettagli bene e svariatamente sviluppate (cf. specialmente VIII, 37, 3-6)— tutto ciò rende più che probabile, che Damofonte seguisse le tracce della scuola attica [3], e così si spiega

[1] Paus. IV, 31, 10 Μεσσηνίων δὲ ὅτι μὴ τοῦτον ἄλλον γε οὐδένα λόγου ποιήσαντα ἀξίως οἶδα ἀγάλματα. Le parole, che precedono, sono evidentemente corrotte; la maggior probabilità è nel supporre con O. Jahn fra ὅς e εἰργάσατο una lacuna di alcune parole, nelle quali si rammentarono o certe opere dell'artista, o in genere la sua attività.

[2] *Gesch. der griech. Künstler* I, 287 segg.

[3] A Aegion nell' Achaia si trovarono lavorati dalla mano di Damofonte un gruppo di Asclepio e dell' Igia ed una statua dell' Ilizia, le vesti della quale erano aggiunte di legno, mentre le parti nude erano lavorate di marmo pentelico (Paus. VII, 23, 5 segg.). Molto probabile è la congettura di Sillig (*catal. artif.* p. 183) approvata anche dal Brunn, secondo la quale Damofonte avrebbe appartenuto ai Messenii esiliati e richiamati nella loro patria da Epaminonda ed avrebbe lavorato per Aegion

anche, perchè gli Elei, i quali occuparono Fidia e Colote, Scopa e Prassitele, incaricassero appunto Damofonte del ristauro della statua colossale di Giove olimpico (Paus. IV, 31, 6). — Ora dalla mano di Damofonte provennero tanto le grandi immagini venerate nel sacrario della Despoina sul monte Lykaion, dove si trovava il rilievo con Pan e le Ninfe, quanto quelle nel tempio delle « grandi dee » a Megalopoli, in cui stava la tavola ornata delle figure di Pan e delle Ore; e quantunque io non veda bastante motivo d'attribuire queste opere allo stesso Damofonte [1], come volle Brunn, purtuttavia è molto probabile, che esse fossero state lavorate sotto l' influenza dei medesimi principii.

Anche il rilievo tuttora esistente in diversi dettagli richiama motivi attici. La maniera, come vi sono caratterizzate le tre Ore, corrisponde nelle parti essenziali, come abbiamo veduto, alle Ore delle are di Verona e di villa Albani (Zoega II t. 96). Questa ultima lavorata in marmo pentelico segue anche nella composizione i principii dell'arte attica, l'altra, come spero di poter provar in un'altra occasione, appartiene alla scuola nuova attica. Sopra tutto poi si deve notare, che la figura di Pan non è raffigurata secondo nessuna delle due statue del dio, che si trovano impresse sulle monete di Megalopoli, ma mostra piuttosto un tipo, che ritroviamo come tipo comune nell'Attica.

in quei tempi anteriori. Considerando poi la relazione amichevole degli Ateniesi cogli esiliati di Messenia, ai quali essi assegnarono un domicilio a Naupatto, e considerando di più, che i Messenii abitanti di Naupatto occuparono artisti attici come Peonio, compagno di Fidia, facilmente ne nasce la congettura, che Damofonte abbia ricevuto la sua istruzione artistica propriamente in Atene.

1 Anche l' espressione Δαμοφῶντος δὲ καὶ ταῦτα ἔργα al mio parere non prova niente, ma si riferisce piuttosto a ciò che Damofonte *anche* nel sacrario della Despoina come a Megalopoli abbia lavorato le statue delle due dee essenzialmente identiche.

Dappoichè Pan, come venne accennato di sopra nelle guerre persiane si era mostrato amico e socio degli Ateniesi, quelli in segno di gratitudine gli fabbricarono un sacrario al di sotto dell'acropoli della loro città nella più occidentale delle molte grotte, che si trovano nel ripido pendio settentrionale dell'acropoli, detto le *Μακραὶ πέτραι*. Questo sacrario, di cui si trova un disegno presso Breton (*Athènes décrite et dessinée*, Par. 1862, p. 185), viene spesse volte mentovato col nome di *Πανὸς αὐλίον* (Arist. Lysistr. 720) o *Πανεῖον* (schol. Lysistr. 911) [1]. Simili sacrarii gli vennero fondati anche in altre parti dell' Attica, sull' Ilisso [2], presso Maratona, dove aveva portato il suo ajuto contro i Persiani [3], sul Parnes [4], presso Anaphlystos sul monte che fino ad oggi si chiama *Πανί* [5], sul Hymettos [6], sulla piccola isola di Psyttalia [7] e senza dubbio in molti altri siti, sui quali simili notizie non ci sono pervenute. In Atene gli venne oltre a ciò eretta una statua da Milziade, vincitore di Maratona, alla quale si riferisce l'epigramma di Simonide. (anth. Plan. IV, 232):

[1] Presso Luc. *dial. deor.* 22, 3 Pan parla così al suo padre Mercurio: πρώην δὲ καὶ Ἀθηναίοις συμμαχήσας οὕτως ἠρίστευσα Μαραθῶνι ὥστε καὶ ἀριστεῖον ᾑρέθη μοι τὸ ὑπὸ τῇ ἀκροπόλει σπήλαιον. ἢν γοῦν ἐς Ἀθήνας ἔλθῃς, εἴσῃ ὅσον ἐκεῖ τοῦ Πανὸς ὄνομα.

[2] Plat. *Phaedr.* p. 279 *B.*

[3] Paus. I, 32, 7. Dodwell *class. and topog. tour* I, p. 162. Ross *Erinnerungen u. Mittheilungen aus Griechenland* p. 181 seg. — Pan in Oropos Paus. I, 34, 3.

[4] cf. in appresso il rilievo di Telefane.

[5] Strab. IX p. 398. Leake *Demen von Attika* p. 52 sg.

[6] C. I. Gr. 456. Olympiodor. *vit. Plat.* 1. Ael. *var. hist.* X, 21. Chandler *trav. in Greece* p. 149 segg. Dodwell *class. tour* I p. 550 segg. Leake *Demen* p. 49 segg. Wordsworth *Ath. and Att.* 25. Ross *Königsr.* II p. 74 segg. Vischer, *Erinn, aus Griechenl.* p. 59 segg. Stephani *tit. Gr.* IV p. 5 segg.

[7] Paus. I, 36, 2. cf. Aesch. *Pers.* 442 segg. νῆσός τις ἐστὶ πρόσθε Σαλαμῖνος τόπων, βαιά, δύσορμος ναυσίν, ἣν ὁ φιλόχορος Πὰν ἐμβατεύει, ποντίας ἀκτῆς ἔπι. Soph. *Aiax* 694 segg. c. schol.

τον τραγόπουν ἐμὲ Πᾶνα, τὸν Ἀρκάδα, τὸν κατὰ Μήδων
τον μετ' Ἀθηναίων στήσατο Μιλτιάδης.

Alla stessa statua si riferisce probabilmente anche un altro epigramma anonimo (Anth. Plan. IV, 259), secondo il quale essa stava sull' acropoli e rappresentava un *Πᾶνα τροπαιοφόρον*. Ma senza dubbio a torto si è voluto riferire a questa una statua della biblioteca pubblica di Cambridge, che si dice essere stata trovata in un giardino al di sotto della grotta di Pan in Atene [1]: Pan col mantello corto, la destra involtata, nella s. la siringa, appoggiato il dorso ad un pilastro quadrato. Imperciocchè il trofeo vi è stato aggiunto dal Flaxman, ma senza dubbio a torto, giacchè una esatta replica di perfetta conservazione trovata nel Pireo [2] si riconosce aver servito di pilastro a qualche balaustrata. Il Pan della grotta d' Atene all' incontro è stato ravvisato ultimamente dal Beulé (*monn. d' Athènes* 1858 p. 394 seg.) e dal Donaldson (*architectura numism.* 1859 n. 1 p. 3) sopra una nota medaglia in bronzo, che rappresenta l' acropoli [3]; egli viene descritto dal Donaldson come « *a crouching human figure* », dal Beulé come « *le dieu assis dans sa grotte et jouant de la flûte* ». La medesima rappresentanza ritorna su diversi rilievi di aspetto

[1] Müller *Handb.* 387, 6. Riportata presso Wilkins *the antiq. of Magna Graecia* p. 71; cf. Clarke *Greek marbles depos. in the vestibule of the public library of Cambridge* p. 9 *n. XI. Travels* II, 2 p. 479 seg. Wordsworth *Athens and Attica* 12.

[2] Si trova adesso nel Teseo; Pittakis ἐφημ. ἀρχ. 18, 383. Clarac *mus. de sculpt.* tv. 726 F, 1736 k. Müller-Schoell *Mitth. aus Griechenl.* tv. 5, 9. *Denkm. alter Kunst* II, 43, 532. Lebas *voy. arch. mon. fig.* tv. 30. Una simile statua della villa d' Este a Tivoli v. presso Clarac 1736 L.

Cf. i disegni presso Wordsworth *Athens and Attica* 12. Jahn *Pausaniae descr. arcis Ath.* tv. 2, 3.

un poco differente, secondochè il dio vi è rappresentato dal dinanzi o di dietro, ma che in tutte le parti essenziali concordano fra di loro ; essa si trova principalmente sopra alcuni rilievi votivi, dei quali, giacchè si avvicinano il più al rilievo megalopolitano, darò qui un elenco [1]:

A. Rilievo della collezione Worsley, secondo Leake nella topografia di Atene p. 349 trovato vicino all' acropoli d'*Atene*, riportato nel *mus. Worsl.* tv. 4. *Denkm. alter Kunst* II, 44, 555; Panofka, *über den bärtigen Kopf der Nymphenreliefs* (*Abh. der Berl. Ak.* 1846) tv. 1 , 2; cf. Schöll , *arch. Mitth. aus Griechenl.* p. 102 segg; Göttling, *ges. Abh.* I, p. 112; Welcker, *alte Denkm.* I , p. 77 seg. — In una grotta distinta di una maschera barbata si scorge un uomo barbato seguito da tre donne vestite; accanto a loro un altare di lavoro rozzo, innanzi a loro sei persone in atto di adorazione , tre uomini , due donne, ed un ragazzo , che porta un agnello o capro [2]. Al di sopra sur una rupe siede Pan colla siringa ed un corno potorio. Sotto il rilievo si legge in istato frammentato la seguente iscrizione *ὁ δεῖνα* . . . . Ι'ΠΟΦΛΥΕΥΣΑΝΕΘΗΚΕΝ.

B. Rilievo d' *Atene* trovato sotto i propilei nella bastia turca [3], adesso conservato nella cosidetta pinaco-

[1] Noto espressamente , che lascio da banda le rappresentanze di Pan in mezzo al tiaso bacchico, delle quali avrò a parlare in un' altra occasione, parimente come di quelle, dove il dio viene messo insieme con Olimpo, un ermafrodito ecc.

[2] Presso Luciano *bis accus.* Pan interrogato da Dike, come si trovi presso gli Ateniesi, risponde : in generale non secondo quello che aveva sperato e meritato; ὅμως δὲ δὶς ἢ τρὶς τοῦ ἔτους ἀνιόντες ἐπιλεξάμενοι τράγον ἔνορχιν θύουσί μοι, πολλῆς τῆς κινάβρας ἀπόζοντα, εἶτ' εὐωχοῦνται τὰ κρέα, ποιησάμενοί με τῆς εὐφροσύνης μάρτυρα καὶ ψιλῷ τιμήσαντες τῷ κρότῳ. πλὴν ἀλλ' ἔχει τινά μοι ψυχαγωγίαν ὁ γέλως αὐτῶν καὶ ἡ παιδιά. cf. *anth. Plan.* I, 17.

[3] Così secondo Ross, *arch. Aufs.* I p. 97. Beulé *l' acrop. d' Ath.* II p. 309 sbaglia rapportando, che sia stato trovato sulla stessa acropoli *près du mur du nord, au-dessus des Longs rochers.*

teca; riportato presso Müller-Schöll tv. 5, 12 (cf. p. 95 n. 81); *Denkm. alter Kunst* II, 43, 545 ; cf. Gerhard Ann. 1837 p. 117; Panofka *arch. Zeit.* III, p. 15.— Pan molto frammentato vi siede sopra una rupe; innanzi a lui sta in piedi una donna velata.

C. Rilievo d'*Atene*, secondo quel che si dice trovato nell'a. 1829 sotto la grotta di Pan, in un cattivo disegno riportato dal Pittakis ἐφημ. ἀρχ. 18, 389; una descrizione più esatta ne diede Schöll p. 95 n. 82.— Pan suonando la siringa vi siede per terra nella sua grotta; un uomo vestito di chitone e clamide gli si avvicina, alla cui sinistra si vede il braccio di un'altra figura, la quale col resto della rappresentanza è andata perduta (nel 1840 nella casa del sig. Pittakis).

D. Rilievo d'*Atene*, trovato nel 1759 nello stadio, adesso esistente a Berlino (gabinetto gr. n. 491), disegnato presso Paciaudi *mon. Pelop.* I p. 207; Mus. Naniano tv. 22; Millin *gal. myth.* tv. 81, 327; Guigniaut *rel. de l' antiq.* tv. 139 , 501; Panofka l. c. tv. 1, 1; cf. Schöll p. 104 segg.; Lebas *mon. d'antiq. fig.* p. 191 segg.; Leake *Topogr. Athens Anh.* 6; Curtius *über griech. Quell-und Brunneninschr.* (*Abh. der. Gött. Akad.* VIII) p. 25 segg. L'originale è stato confrontato di nuovo da me, i disegni sono in diversi punti poco esatti. — Nella striscia superiore siede Pan colla siringa sopra una rupe, mentre tre donne vengono condotte da un giovane innanzi ad una grande maschera barbata e coronata. Al di sotto si legge la seguente iscrizione (C. I. Gr. 455):

ΟΙΠΛΥΝΗΣ : ΝΥΜΦΑΙΣ : ΕΥΞΑΜΕΝΟΙ ⁝ ΑΝΕΘΕΣΑΝ : ΚΑΙΘΕΟΙΣ ΓΑΣΙΝ
sic sic
ΞΩΑΓΟΡΑΣ : ΞΩΚΥΓΡΟΥ: ΞΩΚΥΓΡΟΣ: ΞΩΛΓΟΡΟΥ:ΘΑΛΛΟΣ : ΛΕΥΚΗ
ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΠΟΛΥΚΡΑΤΟΥΣ:ΑΠΟΛΛΟΦΑΝΗΣ:ΕΥΠΟΡΙΩΝΟΣ:ΣΩΣΙΣΤΡΑΤΟΣ
ΜΑΝΗΣ : ΜΥΡΡΙΝΗ ΣΩΣΙΑΣ : ΣΩΣΙΓΕΝΗΣ : ΜΙΔΑΣ

Nella striscia inferiore sta in piedi un uomo barbato, che conduce un cavallo per mano, innanzi ad un altare, dietro al quale siede in trono una dea col calato in capo, mentre un'altra con due lunghe fiaccole le sta d'accanto.

E. Rilievo di lavoro rozzo proveniente da una grotta nel monte *Parnes* per via delle molte lampadi colà trovate chiamata *λυχνοσπηλαιά* vicino al convento 'ς *τα Κλειστὰ* nel burrone, che dalla pianura attica conduce in su al castello Phyle [1]. Egli è lungo m. 0, 46, alto 0, 37 e si conserva adesso nel Teseo al n. 271. La iscrizione dice così: ΤΗΛΕΦΑΝΗΣ ΑΝΕΘΗΚΕ ΓΑΝΙ ΚΑΙ ΝΥΜ || ΦΑΙΣ. È stato pubblicato dal Rangabé *ant. Hell.* II, tv. 22, p. 745 n. 1081, il quale parimente come Pittakis (*ἐφημ. ἀρχ.* 30, 1101) senza veruna ragione prende Telefane per il famoso suonator di flauto del tempo di Demostene. L' incisione, che noi diamo sulla tv. d' agg. L, 3, è stata fatta secondo un altro disegno non bello, ma corrispondente allo stile molto leggiero, già altre volte proposto in una delle adunanze dell'Instituto (Bull. 1846 p. 67. *Arch. Zeit.* IV p. 211). - Nell' interno d'una grotta un giovane conduce tre donne accanto ad un grande sasso o altare verso una grande maschera barbata, al di sopra della quale sulla rupe siede Pan suonando la siringa, circondato da una gregge piuttosto di capre che di lepri [2].

[1] Dodwell *class. and topogr. tour* I p. 505 segg. Ross *Königsr.* II p. 86 seg.

[2] Pan in caccia di lepri *anth. Pal.* VI, 167. Müller *Handb. der Arch.* 387, 2. Ma Pan colla siringa non è già rappresentato qual cacciatore *ἀγρεύς*, *ἀγρότης*, ma qual pastore. — Per curiosità faccio seguire la spiegazione di Pittakis: Apolline Agreus conduce le (3) Muse mettendo la mano sul busto di Telefane, sopra il quale siede Pan Agreus; l' altare composto di sassi rappresenta il Parnes.

F. Rilievo di *Andros* di lavoro e disegno molto bello e di marmo pentelico, trovato verso l'anno 1839, nel quale Ross volle ravvisare il giudizio di Paride. La sua descrizione però (*Inselr.* II, p. 20) messa insieme colle rettificazioni pubblicate dal Lebas (*rev. arch.* III p. 287) non lascia alcun dubbio che esso non appartenga alla serie di quelli trattati da noi [1]. — In una grotta, sopra la quale a mano dritta siede il piccolo Pan colla siringa nella destra, e nel mezzo della quale è attaccata una maschera barbata con corna di toro [Dionysos ταυρόκερως], sta a mano d. un giovane [Paride], ignudo fino alla clamide gettata sopra il petto ed il braccio sinistro, mentre a mano sinistra si trovano tre donne vestite. Quella in mezzo adesso priva di testa [Athena] siede sopra una rupe e porta a quel che si dice al braccio sinistro uno scudo (?); essa è circondata per ogni lato da una compagna, che le mette la mano sull' omero [2].

G. Rilievo di *Paros* lavorato in modo assai leggiero nel vivo sasso in una specie di vestibolo della più grande cava di marmo sul monte Marpessa; disegni vedi presso Stuart *antiq. of Ath.* IV cap. 6 tv. 5 (fascic. 19 tv. 4). Panofka *bärt. Kopf* ecc. tv. 2, 1. *Denkm. alter Kunst* II, 63 , 814. cf. Osann in *Welcker u.*

[1] Disgraziatamente il disegno che ne aveva fatto fare Lebas, non è stato pubblicato fra tanti altri dei *mon. fig.* del suo *voy. arch.* non portati a termine. Dove la superficie non è troppo danneggiata, si distinguono secondo Ross chiare traccie di colore.

[2] Una Ninfa sedente fra due altre, che stanno in piedi, sur un sarcofago di villa Panfili Ann. 1839 tv. H. (Mon. dell' Inst. III tv. 3. R. Rochette *mon. inéd.* tv. 50. 1).

[3] Il primo viaggiatore, che faccia parola di questo rilievo, è senza dubbio Ciriaco d'Ancona, Bull. 1861 p. 189. Tournefort *voy. du Lev.* I p. 239 seg. Pasch di Krienen descr. dell'Arcipel. p. 123 seg. Choiseul-Gouffier *voy. pitt.* I p. 113, il cui disegno è tutto fantastico; Chandler *travels* III p. 418 seg. Leake *north. Greece* III p. 90 segg. Fiedler *Reise durch Griechenland* II p. 187 seg.

Naeke rhein. Mus. I p. 417 segg. Potei confrontare un disegno in diversi punti più fedele posseduto dal Gerhard, che indicherò colla lettera *g* [1]. — Nella parte superiore è rappresentata una maschera barbata e cornuta, a d. di essa colle gambe incrocicchiate siede Pan suonando la siringa, a mano s. si trovano tre donne ed al loro canto Sileno (?) accoccolato in terra ed una testa. La parte inferiore mostra a mano s. un gruppo assai danneggiato, nel quale spicca una donna assisa sopra uaa specie di trono, sul grembo un oggetto, secondo Leake e nel disegno di Gerhard poco distinto, secondo Chandler una volpe, secondo Stuart un leone; al suo canto sta in piede un giovane col berretto frigio e di più tre donne vestite. A mano destra dopo qualche intervallo un gruppo di adoranti chiude la rappresentanza. Al di sotto si legge così: ΑΔΑΜΑΣ ‖ ΟΔΡΥΣΗΣ ‖ ΝΥΜΦΑΙΣ [2].

Tutti questi monumenti appartengono ad un'epoca buona, come mostra in parte lo stile e l'esecuzione dei rilievi, in parte il carattere paleografico delle iscrizioni; in *A* per esempio l'uso di mettere O invece di OY, mentre di già si trova la lettera H, ci porta nei tempi verso il 400 a. G. C. [3]. Cinque di essi provengono dall'Attica, due da isole, nelle quali l'influenza attica prevalse. Mentre poi Pan nelle monete arcadiche viene

[1] [L'originale di questo disegno eseguito da Schaubert si trova presso l'Instituto. *H. B.*]

[2] C. I. Gr. 2387. Tournefort traduce Νύμφαις con *aux filles du pays* (*anciennement les dames s'appeloient des Nymphes*); parimente Pasch *le dame dell'isola*, Choiseul *les beautés de Paros*, Chandler *the lasses*.

[3] Molto male riuscita è la congettura di Schöll, che vide nella striscia inferiore di D rappresentata l'iniziazione di Adriano o di Marco Aurelio nei misteri; essa è stata rifiutata a buon dritto da E. Curtius, la cui spiegazione però mi pare non meno sbagliata.

sempre rappresentato colle gambe da uomo, qui all' incontro egli vi si presenta senza eccezione [1] nella maniera più tardi dappertutto comune come *αἰγοπόδης*, quale lo conosce di già l'inno Omerico (19, 2) e per lo più accoccolato per terra colle gambe incrocicchiate o assiso sopra un sasso, negli esemplari di migliore conservazione o proprio come *συρικτάς* (*B? CDEG*) o colla siringa in mano (*AF*). Il tipo comune, che in tutte queste rappresentanze è stato seguito e si ripete del tutto anche nel rilievo megalopolitano, è stato stabilito senza dubbio nell' Attica, e giusta ciò che di sopra venne esposto intorno alla medaglia ed il luogo del ritrovamento dei tre primi rilievi (*A B C*) vi si riconoscerà con grande probabilità lo stesso tipo, secondo il quale Pan era rappresentato nella grotta sotto l' acropoli [2]. Così anche Simonide chiamò il Pan dedicato da Milziade *τραγόπουν*, parimente come un Pan dell'attico Prassitele viene chiamato *τραγόπους* (*anth. Plan.* IV, 262).

[1] Intorno ad *F* ciò non viene riferito espressamente; *G* mostra nel disegno gambe da uomo, ma credo tanto più di potervi ravvisare uno sbaglio del disegnatore, in quanto che il rilievo è molto scancellato. — Sulla differenza fra le rappresentanze attiche ed arcadiche del dio cf. Müller *Archaeol.* 387. Welcker *gr. Götterl.* II, p. 656.

[2] Lo stesso tipo ritorna in un interessante rilievo già della collezione Naniana (ant. del mus. Nani tv. 235), adesso conservato a Berlino (n. 439), di provenienza sconosciuta, il quale rappresenta una grotta con diverse divinità ed al di sopra una maschera barbata e cornuta e Pan in mezzo alle sue capre. Di decorazione accessoria esso serve in una statua del museo di Mantova, mus. di Mant. III tv. 50, 2. Clarac *mus. de sculpt.* tv. 740 C, 1683 F; cf. *arch. Zeit.* IV p. 356. — Sui vasi dipinti di fabbrica attica Pan apparisce molto di rado, una volta con gambe da uomo in un vaso proveniente d'Atene (Millingen *anc. ined. mon.* I tv. *A*. Overbeck *Gal. her. Bildw.* I tv. 8, 1). Gli esempii del Pan da gambe di uomo raccolti presso Stephani *mél. gréco-rom.* I p. 528 not. 6. appartengono tutti alla pittura vasculare più recente della Magna Grecia.

In diversi dei rilievi mentovati apparisce accanto a Pan una gran testa barbata, alle volte di forma solita da uomo (*A E*), alle volte con corna di toro (*D F G*; cf. il rilievo Naniano n. 50 e l'ara di Amelia Bull. 1840 p. 86). Di già Paciaudi vi pensò alla rappresentanza di qualche fiume o sorgente, spiegazione la quale è stata provata più a lungo e messa fuori d' ogni dubbio specialmente dal Panofka [1] e da Otto Jahn [2]; particolarmente le corna di toro accennano l' Acheloo. Pan, in mezzo alla sua greggia e ῥείθροισιν ἐφεζόμενος μαλακοῖσιν (Hom. *hymn.* 19, 9) suonando la siringa — ecco un soggetto preso proprio dalla vita dei pastori, i quali cercano il fresco della sorgente e l' ombra degli alberi [3]. Perciò non di rado si fa anche menzione di immagini di Pan innalzate accanto a sorgenti [4]; nella *anth. Plan.* IV, 227 una di queste parla così:

τᾷδε κατὰ χλοεροῖο ῥιφεὶς λειμῶνος, ὁδῖτα,
  ἄμπαυσον μογεροῦ μαλθακὰ γυῖα μόθου,
ἧχί σε καὶ Ζεφύροιο τινασσομένη πίτυς αὔραις
  θέλξει, τεττίγων εἰςαΐοντα μέλος,
χὠ ποιμὴν ἐν ὄρεσσι μεσαμβρινὸν ἀγχόθι παγᾶς
  συρίσδων, λασίας θάμνῳ ὕπο πλατάνου
καύματ' ὀπωρινοῖο φυγὼν Κυνός. ἄλμα δ' ἀμείψεις
  αὔριον. εὖ τόδε σοι Πανὶ λέγοντι πιθοῦ.

[1] Nella dissertazione sopra citata *über den bärtigen Kopf der Nymphenreliefs, Abh. der Berl. Akad.* 1846.

[2] *Berichte der sächs. Ges. der Wissensch.* 1851 p. 143 segg. cf. *arch. Zeit.* 1862 p. 320 seg. 330.

[3] Longus *past. II*, 23 τὸν Πᾶνα ἐκεῖνον τὸν ὑπὸ τῇ πίτυϊ ἱδρυμένον. Cf. *anth. Pal.* IX, 586. *anth. Plan.* IV, 231.

[4] *Anth. Plan.* I, 12 εἰς ἄγαλμα Πανὸς ἐπὶ πηγῆς ἱστάμενον. 13 (Platone), IV, 228 (Anyte), 230 (Leonida). *anth. Pal.* IX, 825 εἰς ὁλκὸν ὕδατος . . . . , ἐν ᾧ ἄγαλμα Πανὸς ἵστατο. Cf. *Orph. hymn.* 10, 8 (Πὰν) αἰγονόμοις χαίρων ἀνὰ π ίδακας ἠδέ τε βούταις. Cf. p. 321 n. 2.

Non soltanto questo motivo idillico però, ma anche una ragione più profonda ha cagionata la riunione di Pan colle sorgenti. Giacchè la stessa virtù procreatrice della natura, che ci mostra Pan quale aumentatore delle greggi [1], qual preside di montagne, selve e campi, è propria anche all'acqua, elemento che dà vita ai prati e campi, e il quale viene rappresentato dalle *Ninfe*. Ancora la stessa virtù sanativa, che altre volte viene attribuita alle Ninfe, non è estranea ai bagni di Pan presso Maratona (Paus. I, 32, 7), se non forse sia stato congiunto col culto di Pan quello delle Ninfe [2]. Proprio come *κοίρανος λοετροχόων Ναϊάδων* egli apparisce in un epigramma trovato nella basilica Giulia e di poi molte volte trattato [3]. A Sicione la sua immagine stava innanzi al tempio di Esculapio (Paus. II, 10, 2); come *λυτήριος* egli venne venerato a Troizene, giacchè in sogni pronunziò i rimedii onde guarire le malattie (Paus. II, 32, 6). – A questa virtù è molto affine la mantica, ed infatti anche essa è comune a Pan colle Ninfe, il quale di più secondo una tradizione era stato maestro d' Apolline nella mantica (Apollod. I, 4, 1) [4]; presso Lycosura la Ninfa Erato era la profetessa di Pan. Così non ci è nessun' altra divinità, colla quale troviamo Pan congiunto più spesso, tanto nella poesia quanto nel culto, che le Ninfe [5]. Di-

[1] Welcker *gr. Götterl.* II p. 661; cf. *anth. Pal.* VI, 154, 8.158,3.

[2] Panofka *die Heilgötter der Griechen* (*Abh. der Berl. Ak.* 1843) p. 11 seg.

[3] Da Matranga (Bull. 1853 p. 136 seg.), Welcker (*n. rhein. Mus.* IX, p. 155), Gerhard (*arch. Anz.* 1854 p. 437), Curtius (*Quell- und Brunneninschr.* p. 14) riferito ad Apolline, il quale però non è συριχτάς, ma φορμικτάς; a Pan, come si deve, lo riferì Keil. Anche *anth. Pal.* IX, 142 si rendono grazie al Νυμφᾶν ἡγήτωρ Πὰν per una bevata dalla fonte.

[4] Welcker *gr. Götterl.* III p. 55 seg. Cf. Longus II, 30.

[5] Welcker l. c. II p. 664.

verse Ninfe erano considerate ciascuna come madre di lui [1]; sono Ninfe, che lo educarono, Ninfe, particolarmente la Echo, la Syrinx, la Pitys, che perseguita il suo amore [2]. Un poeta lo descrive come Νυμφῶν ἡγήτορα (*anth. Pal.* IX, 142); nell' inno Orfico (10, 9) egli vien detto σύγχορος Νυμφῶν, uno scolio (presso Ath. XV, 50 p. 694 *D*) lo chiama ὀρχηστὰ Βρομίαις ὀπαδὲ Νύμφαις. Secondo l' inno Omerico (19) le Ninfe lo chiamano per i monti, e quando poi egli suona la siringa, quelle ballano presso la fonte sul prato fiorito lodando gli iddii immortali, mentre egli stesso si mescola fra le loro file onde guidare il ballo, ἔνθα καὶ ἔνθα χορῶν — si crede di leggere descritto il ballo odierno dei Greci col canto delle ragazze ed i salti burleschi del κορυφαῖος. Anche degli epigrammi descrivono il ballo delle Ninfe, Idriadi ed Amadriadi, accompagnato dal flauto di Pan, mentre la natura d' intorno tace (Platone *anthol. Pal.* IX, 823; cf. Alceo *anth. Plan.* IV, 226). Quando poi nelle ore di mezzogiorno il dio dorme ed i pastori non ardiscono di disturbarlo neppure colla siringa (ἐντὶ δὲ πικρός, καί οἱ ἀεὶ δριμεῖα χολὰ ποτὶ ῥινὶ κάθηται Theocr. I, 17), allora le Ninfe lo burlano legandogli le mani e tagliandogli perfino la barba (Filostr. *imagg.* II, 11), o esse lo canzonano a cagione del suo amore per Dafnide (Glaukos *anth. Pal.* IX, 341; cf. Zonas ib. 556).

Così Pan e le Ninfe riuniti sono divenuti rappresentanti della campagna contrapposta alla città [3] ed i loro nomi servono in campagna di giuramento [4]. Spe-

[1] Welcker l. c. II p. 659.
[2] Longus *past.* II, 39 e spesso.
[3] Alciphron III, 11, 1.
[4] Longus II, 17. 30. IV, 18. 28. Alciphr. fr. 6, 6. Presso Longo II, 39 Dafnide giura sul nome di Pan, Cloe su quello delle Ninfe. Anche presso i bucolici si trova spessissimo questo giuramento.

cialmente le *grotte* ed *i prati inacquati da sorgenti* erano consecrati a loro in comune. La *grotta* nel monte Parnes, dalla quale proviene il rilievo di Telefane *E*, e quella nell'Imetto (p. 309 n. 6) erano secondo le iscrizioni sacre a Pan ed alle Ninfe; parimente la famosa grotta korykia (Σαραντaύλι)sul Parnasso συμπὲριπόλοις Πανὶ Νύμφαις [1]; ed Euripide qualifica la grotta sul Citerone chiamata Σφραγίδιον come Νυμφῶν ἱδρύματα καὶ Πανὸς ἕδρας [2]. Nella grotta di Pan (Πανεῖον) a Cesarea Panias vennero venerate con lui anche le Ninfe [3]. La più parte di queste caverne sono grotte di stalattiti [4], le fantastiche formazioni delle quali aprirono alla fantasia un largo campo e diedero occasione a varie e graziose interpretazioni. Così si mostrò nella grotta di stalattiti presso Maratona sacra a Pan (p. 309 n. 3) Πανὸς αἰπόλιον, πέτραι τὰ πολλὰ αἰξὶν εἰκασμέναι, del tutto conforme alle pelli di bue stese nella grotta di stalattiti presso Pylos [5]. Nella famosa descrizione della grotta delle Najadi in Itaca secondo Omero (Od. V, 103 segg) lo stesso o un simile fenomeno vien interpretato per i vasi lapidei, i telaj e le vesti delle Ninfe, i quali poi non mancano neppure nella grotta paflagonica con Pan e le Ninfe imitata da Quinto Smirneo (VI, 470 segg) secondo la sud-

[1] C. I. Gr. 1728; cf. Keil *Philol.* VIII p. 176. not. 3. Paus. X, 32, 7.; cf. Strab. IX p. 417. Aesch. *Eum.* 22. Soph. *Ant.* 1127.

[2] *Bacch.* 948 seg. cf. Paus. IX, 3, 9. Plut. Aristid. 11. 19.

[3] C. I. Gr. 4538 *B* Πανί τε καὶ Νύμφαις Μαίης γόνον ἔνθ' ἀνέθηκεν, Ἑρμείαν, Διὸς υἱόν . . . .

[4] Parnes: Dodwell *class. tour* I p. 506. Hymettos: Vischer *Erinner. aus Griechenland* p. 60. Wordsworth *Athens and Att.* c. 25. Parnasso: Plin. *nat. hist.* XXXI, 30. Ulrichs *Reisen u. Forsch.* I p. 119. Ross *Königsr.* I p. 61 segg. La grotta del Citerone par che non sia stata visitata da nessun viaggiatore, neppure da Leake (*north. Greece* II p. 335).

[5] Hom. *hymn.* 3, 124 segg. Müller *hyperb.-röm. Stud.* I p. 310 segg.

della descrizione Omerica. E come Pan tuttora stanzia a guisa di spettro (*στοιχειό* = *στοιχεῖον*) nella sua grotta di Maratona [1], così anche le Ninfe si trattengono fino ad oggi nella grotta di Paros, perchè i pastori raccontano trovarsi là dentro in fondo alle cave una donna di marmo occupata a tessere tela ed accanto esservi intagliate delle camere con casse di marmo dentro [2].

Difficilmente mancherà in questi Ninfei o Panei la sorgente, come appunto la congiunzione delle rocce coll' umido ha dato motivo alla riunione di Pan e delle Ninfe [3]. Graziosi sono i versi, i quali in un epigramma di Crinagora (*anth. Pal.* VI, 253) vengono indirizzati ad una tal grotta:

σπήλυγγες Νυμφῶν εὐπίδακες, αἱ τόσον ὕδωρ
εἴβουσαι σκολιοῦ τοῦδε κατὰ πρεόνος,
Πανός τ' ἠχήεσσα πιτυστέπτοιο καλιή,
την ὑπὸ βησσαίης ποσσὶ λέλογχε πέτρης [4].

Parimente troviamo nei prati, dove si venerano Pan e le Ninfe, un pendio od una rupe nelle vicinanze, come

[1] Ross *Erinnerungen und Mitth. aus Griechenl.* p. 182.

[2] Fiedler *Reise durch Griechenl.* II p. 188. In un corridoio lontano e poco accessibile delle cave si trovano stalattiti, le quali quantunque non di grandi dimensioni, godono una certa rinomanza in Paros. Ninfe occupate a tessere: cf. Welcker *gr. Götterl.* I p. 658 seg. II p. 657. — Il Pan della medesima grotta cambiato nel Satanasso Bull. 1861 p. 190.

[3] Dionys. Hal. I, 38 ὄρη μὲν καὶ νάπας Πανί, λειμῶνας δὲ καὶ τεθηλότα χωρία Νύμφαις ...... — Un' altra combinazione forse ha da supporsi, ove Pan qual dio della caccia (ἀγρεύς), viene messo insieme colle Ninfe degli alberi (Δρυάδες), come *anth. Pal.* VI, 176.

[4] Cf. l'epigramma molto simile di Leonida VI, 334, poi IX, 142 ed Anyte *anth. Plan.* IV, 291 φριξοκόμᾳ τόδε Πανὶ καὶ αὐλιάσιν θέτο Νύμφαις δῶρον ὑπὸ σκοπιᾶς Θεύδοτος οἰονόμος. Nella descrizione della grotta delle Ninfe presso Longo I, 4 Pan non viene mentovato, ma la sua immagine sta vicino sotto un pino (II, 3. 23 e spesso).

a cagion d'esempio nell'amena descrizione d'un tal sito (αὐτὸ δ' ἐστὶ λειμών τις ἢ κῆπος) presso Alcifrone fr. 6, 4 μικρὸν δὲ ἄπωθεν τῶν ἐπαυλίων πέτρα τις ἦν συνηρεφὴς κατὰ κορυφὴν δάφναις καὶ πλατανίστοις, ἑκατέρωθεν δὲ μυρρίνης εἰσὶ θάμνοι, καί πως ἐξ ἐπιβολῆς αὐτὴν περιθεῖ κιττὸς ἐν χρῷ τῇ λίθῳ προσπεφυκώς. ἀπὸ δὲ αὐτῆς ὕδωρ ἀκήρατον ἐστάλαττεν. ὑπὸ [1] δὲ ταῖς ἐξοχαῖς τῶν πετριδίων Νύμφαι τινὲς ἵδρυνται καὶ Πὰν οἷον κατοπτεύων τὰς Ναΐδας ὑπερέκυπτεν [2].

I corredi destinati al culto sono molto semplici in cosiffatti sacrarii. Un altare, o lavorato nel sasso vivo, o formato da un mucchio di pietre è tuttora conservato in alcuni dei sacrarii ancora sussistenti e si scorge anche nei nostri rilievi [3]; dove un tale non ne esisteva, egli venne improvvisato (ἀντικρὺ βωμὸν αὐτοσχεδίως ἐνήσαμεν Alciphr. l. c.). Oltre a ciò immagini di Pan e delle Ninfe (Νυμφέων ποιμενικὰ ξόανα [4]), su basi o in nicchie scavate nel sasso; poi i doni votivi, γαυλοὶ καὶ αὐλοὶ πλάγιοι καὶ σύριγγες καὶ κάλαμοι, πρεσβυτέρων ποιμένων ἀναθήματα [5], inoltre

[1] Meineke cambia ὑπὸ in ἐπί, che il senso non chiede; i suoi dubbii vengono rifiutati dall'aspetto del nostro rilievo.

[2] Cf. specialmente Plat. *Phaedr*. p. 230 *B*. 279 B.

[3] *AE*; cf. Pan ballando colle Ninfe intorno ad un altare sur un cratere di marmo a Napoli (Gerhard *ant. Bildw*. tv. 45, 1. Gargiulo racc. I. tv. 43. Mus. borb. VII, tv. 9. *Denkm. alter Kunst* II, tv. 44, 549) ed in un simile rilievo nei Mon. del mus. Grimani tv. 22.

[4] Leonida *anth. Pal*. IX, 326. Long. I, 4 τὰ ἀγάλματα τῶν Νυμφῶν αὐτῶν λίθοις ἐπεποίητο· πόδες ἀνυπόδητοι, χεῖρες εἰς ὤμους γυμναί, κόμαι μέχρι τῶν αὐχένων λελυμέναι, ζῶμα περὶ τὴν ἰξύν, μειδίαμα περὶ τὴν ὀφρύν· τὸ πᾶν σχῆμα χορεία ἦν ὀρχουμένων. Nikarchos *anth. Pal*. IX, 330 κράνας εὐύδρου παρὰ νάμασι καὶ παρὰ Νύμφαις Ἕστασέν με Σίμων Πᾶνα τὸν αἰγιπόδην. VI, 176. 253. 334. IX, 142. Alceo *anth. Plan*. IV, 226 εἰς ἄγαλμα Πανός (v. 6. Νύμφαις ταῖςδε μεθυδριάσιν). 291. Cf. Alcifrone l. c. Longo I, 4. Platone *Phaedr*. p. 230 *B*. 279 *B*.

[5] Longo l. c. cf. moltissimi epigrammi nell'antologia.

ἐν ὕδασι κόσμια ταῦτα
ὑμέων, ὦ κοῦραι, μυρία τεγγόμενα [1],

cioè piccole bambole o figure (κοροκόσμια) d' argilla o di legno, quali si vedono sui vasi dipinti nelle casette che coprono fontane [2]. Vi si aggiungono in fine i rilievi, che ci diedero motivo a questa digressione [3].

Uno di essi (*E*) mostra per l'iscrizione di essere consecrato a Pan e le Ninfe; due altri (*DG*) nominano le Ninfe sole; in un quarto l'iscrizione è frammentata di modo che i nomi delle divinità non vi si leggono più, i tre ultimi finalmente (*BCF*) sono, almeno nel loro stato odierno, privi d'ogni iscrizione. Che tutti appartengano alla medesima classe, è chiaro, ma non

[1] Leonida *anth. Pal.* IX, 326. Plat. *Phaedr.* p. 230 *B*. Unger *Beitr. zur Kritik der griech Anth.* p. 6 scrive κούρια invece di μύρια.

[2] O. Jahn *arch. Zeit.* VI p. 240.

[3] Faccio seguire un breve elenco di alcuni rilievi votivi provenienti dalla Dalmazia, i quali rappresentano Pan in compagnia delle Ninfe.

a. Museo Naniano tv. 39 « *E Salona*. 1761 ». Tre Ninfe intieramente vestite, con lunghe canne; accanto Pan con gambe da capro e corna, con un piccolo mantello nel cui grembiale giace un grappolo d'uva, nella s. un *pedum*, colla d. tenendo per le corna un capro, che fa salti; ai suoi piedi un cane sdraiato. L'iscrizione dice così:
PRO SALVTE · D · N · | CA · I | POS.

b. Cassas *voy. pitt. et hist. de l'Istrie et Dalmatie* tv. 60. Disegnato nell' a. 1782 a Spalatro. Esatta replica fino ad alcuni motivi nei panneggiamenti; vi manca l'uva. Nel campo (il margine superiore è rotto) CA · L | POS.

c. Paciaudi *mon. Pelop.* I p. 230. Mus. Nan. tv. 24. « *ex Narona Dalm.* » Nelle parti principali la medesima rappresentanza; vi mancano i mantelli tanto alle Ninfe quanto a Pan, il quale coll' uva nella d. se ne va; non vi si trova il capro. L' iscrizione nel margine inferiore dice così NINFIS · AVG · S · I · M · P · || MCA · · IV (l' ultima riga danneggiata.)

a e *c* si trovano adesso nel museo d' Avignon, v. Stark *Kunst u. Alterth. in Südfrankreich* p. 581.

esclude, che secondo la differenza dei culti locali, ai quali essi sono consecrati, o secondo le intenzioni ed idee particolari della persona, che li dedicò, non vi appariscano delle variazioni. Trattandoli ora uno per uno cominceremo con quelli, il significato dei quali è stabilito per iscrizioni.

Il rilievo di Telefane (E) reca la minor difficoltà. La grotta, onde proviene, è nota come sacra alle Ninfe da un passo di Menandro nel suo Δύσκολος: τὸ Νυμφαῖον δ', ὅθεν προέρχομαι, Φυλασίων (Harpocr. Φυλή; Meineke *fr. com. gr.* IV, 106); Pan si menziona in un' iscrizione trovata da Ross all' adito della grotta, e Dodwell ha senza dubbio ragione di riferirvi le parole di Callippide presso Eliano *epp. rust.* 15: θύω τοίνυν τῷ Πανὶ καὶ Φυλασίων τοὺς μάλιστα ἐπιτηδείους εἰς τὴν ἱερουργίαν παρακαλῶ. Vi può essere soltanto qualche dubbio intorno al significato del giovane, che conduce le Ninfe e mette la mano sulla testa della fontana. Difficilmente vi possiamo ravvisare lo stesso Telefane, come volle Rangabé, giacchè un mortale sarebbe stato difficilmente rappresentato come guida delle Ninfe; vi si aggiunge, che secondo un uso non mai trascurato nei rilievi votivi attici la persona, che li dedicò, viene rappresentata sempre in proporzioni più piccole che la divinità. Quantunque manchi ogni attributo, vi si ha da riconoscere probabilmente *Mercurio*. Questo dio come νόμιος o ἐπιμήλιος è riguardo al suo significato molto affine a Pan, il quale di più è suo figlio, ed alle Ninfe, sue nutrici ed amanti, e si trova perciò spesso congiunto con loro. Eumeo nell' Odissea dedica una parte del porco macellato alle Ninfe ed a Mercurio (ξ, 435); nelle Tesmoforiazuse d' Aristofane il coro canta così (977 segg):

Ἑρμῆν τε νόμιον ἄντομαι
καὶ Πᾶνα καὶ Νύμφας φίλας
ἐπιγελάσαι προθύμως
ταῖς ἡμετέραισι
χαρέντα χορείαις.

Un epigramma di Leonida (*anth. Plan.* VI, 344), col quale bene si combina un altro di Crinagora (ib. 253), mentova oltre la grotta e la fonte, ed oltre Pan e le Ninfe anche l' immagine di Mercurio come protettore delle greggi, e fatta a bella posta per il nostro rilievo par esser la seguente iscrizione d'Atene (C. I. Gr. 457. *Anth. Pal. app.* 177).

Ἑρμῆν Ναϊάδων συνοπάονα θῆκέ με τῇδε
ἐσθλὸς ἀνὴρ κρήνης κρατὸς ἐπ' ἀενάου.

In una iscrizione di già mentovata di Cesarea Panias finalmente (p. 320 n. 3) si dedica una immagine di Mercurio a quelle divinità. Nel nostro rilievo poi Mercurio ha il suo posto non soltanto come νόμιος, ma anche come ἀγήτωρ o ἡγεμόνιος, come guida e scorta degli iddii in genere, per esempio delle tre dee, che si presentano a Paride, ed in particolare, perchè οἱ ποιηταί ... τὸν Ἑρμῆν ὡς χορηγὸν ἀεὶ προσαγορεύουσι τῶν Νυμφῶν (Aristid. II p. 708 Ddf.). – Lo stesso dio ravviseremo con gran probabilità anche nel rilievo dei lavatori d'Atene (*D*), dove egli venne riconosciuto di già da altri; tutta la foggia della figura almeno conviene perfettamente colle rappresentanze di questo dio e la destra è parimente alzata come tante volte ch' egli porta con essa il caduceo. Questo poi manca per la semplice ragione, che nel rilievo stesso, da cui si scostano in ciò i disegni, la

mano tocca immediatamente il margine superiore del rilievo, di modo che per la rappresentanza del caduceo non vi era posto. È vero, che si potrebbe pensare anche ad Apolline, il quale nella grotta sull' Imetto (p. 309 n. 6) era venerato insieme con Pan e colle Ninfe [1], od anche al dio di qualche fiume. Imperocchè da Panofka venne citato molto bene un passo di Pausania (I, 34, 3), il quale racconta uno degli altari nell'. Amphiaraio presso Oropo essere stato dedicato alle Ninfe, a Pan ed ai fiumi Acheloo e Cefisso. Onde è tanto meno difficile il riconoscere nella maschera del nostro rilievo Acheloo, in quanto che questa spiegazione viene appoggiata dalle corna di toro nella maschera. Se poi il dio di qualche fiume conduce in esso le Ninfe, atteso il luogo del ritrovamento del rilievo vi avremo di certo a pensare, anzichè al Cefisso, all' Ilisso, perchè più vicino. Del resto deve fare specie che il luogo del ritrovamento non abbia suggerito a nessuno finora l' idea di riferire le divinità del nostro rilievo ad una località definita ed a tutti nota. Andando cioè dallo stadio pochi passi lungo la riva destra dell' Ilisso contro la corrente del fiume, si arrivò a quel platano, sotto il quale Platone ha trasferito la scena del suo Fedro. In questo dialogo dopo la descrizione dell'albero si continua così (p. 230 B): *ἥ τε αὖ πηγὴ χαριεστάτη ὑπὸ τῆς πλατάνου ῥεῖ μάλα ψυχροῦ ὕδατος, ὥστε γε τῷ ποδὶ τεκμήρασθαι. Νυμφῶν τέ τινων καὶ Ἀχελῴου ἱερὸν ἀπὸ τῶν κορῶν τε καὶ ἀγαλμάτων ἔοικεν εἶναι.* Che in questa compagnia non mancava neppure Pan, si rileva dalla preghiera di Socrate alla fine del dialogo (p. 279 B): *ὦ φίλε Πάν τε καὶ ἄλλοι ὅσοι τῇδε θεοί.* Se egli

[1] In monumenti romani Apolline apparisce più spesso in compagnia delle Ninfe; cf. le iscrizioni di Vicarello Orelli-Henzen 5701. 5767 e quelle d' Ischia presso Mommsen I. R. N. 3513 segg. Stephani *tit. Gr.* V. p. 23 segg.

poi in un altro passo (p. 263 D) come ἐντοπίους θεοὺς (p. 262 D) nomina Νύμφας τὰς Ἀχελῴου καὶ Πᾶνα τὸν Ἑρμοῦ, noi abbiamo infatti insieme tutte le divinità della striscia superiore del nostro rilievo [1]. — Lo stesso vale al mio parere sulle divinità della striscia inferiore del rilievo, nelle quali non posso in alcun modo riconoscere Athena Ergane con un μῆλον Μηδικὸν in mano, che rendeva odore alle vesti e le difendeva dalle tarme (Theophr. *hist. pl.* IV, 4, 2); ed accanto ad essa una robusta compagna (di natura divina o umana?) con stecchi da lavare. Un esatto confronto dell'originale rende indubitato che la figura assisa porta uno spianato calato in testa e che tiene nella destra nessun oggetto distinto, in nessun modo una mela o cosa simile; mentre la destra, secondo un motivo ovvio specialmente nei rilievi sepolcrali di provenienza greca alza piuttosto un poco il mantello. Nè vi può essere dubbio intorno alle lunghe fiaccole della figura in piedi; anzi mi sembrò di riconoscere ancora la fiamma di esse sull'omero sinistro. Se poi ultimamente è stata prodotta l'opinione, che questa figura porti un elmo, io non esito a dichiarare questa congettura come certamente falsa; il dottissimo autore di essa è stato ingannato da una leggiera e poco finita esecuzione dei capelli. A buon dritto il Schöll ha riconosciuto nelle due figure le grandi dee, quelle cioè di Agrai, il tempio delle quali situato sopra la Callirroe, in cui si celebrarono i così detti piccoli misteri, era anch'esso poco distante dallo stadio. A queste si avvicina in atto di adorazione il rap-

[1] Secondo p. 229 seg. il sito dove secondo la tradizione Borea aveva rapito Orizia è proprio vicino a questo Ninfeo. Quello con un Μουσῶν βωμὸς Εἰλισσιάδων accanto è noto anche a Pausania I, 19, 5. Che queste Muse non sono differenti da quelle Ninfe, risulta chiaramente da un confronto di *Phaedr.* p. 237 *A* con p. 238 *D*. 241 *E*. 263 *D*; e p. 278 *B* si dice a dirittura Μουσῶν νᾶμά τε καὶ μουσεῖον.

presentante dei πλυνεῖς, *fontani*, i quali esercitavano probabilmente una volta il loro mestiere parimente come le lavatrici d' oggi alla vicina Callirroe [1], giudicando secondo il cavallo, come viene osservato dal Curtius, appartenente all' ordine dei cavalieri e presentandosi quasi alla rivista. — È interessante il vedere anche qui Pan e le Ninfe riuniti colle grandi dee, come nel sacrario della Despoina sul monte Lykaion (Paus. VIII, 37, 2)..

Nel rilievo di Andros (F) appariscono le stesse figure; anche qui il supposto Mercurio vestito della clamide; ma un esame più speciale dei dettagli non può aver luogo in mancanza d'un disegno. Più complicato all' incontro è il rilievo pario d'Adamante (G), i dettagli del quale non riescono più chiare per me che per gli altri, che se ne sono occupati. Nella parte superiore troviamo accanto a Pan, il quale assiso suona il flauto e nel disegno posseduto dal Gerhard (g) è privo di corna, la testa d'Acheloo secondo *g* posata su gambe animalesche, ed accanto a lui un gruppo di tre donne, le quali al primo aspetto ci richiamano in mente le Ninfe; siccome però queste appariscono anche nella parte principale, sarà forse più ragionato di riferire quelle di sopra con Osann alle Grazie venerate anch'esse in Paro [2], il significato fisico delle quali è noto parimente come la loro riunione colle fonti [3]; a cui ciò paresse meno probabile, colui dovrebbe considerare le Ninfe di sopra come indicazione locale, quelle di sotto all' incontro come coloro, che formarono l'oggetto del culto. A sinistra di esse siede per terra una figura, a quel che pare,

[1] Come conchiuse dal nostro rilievo Wordsworth *Athens and Att.* cap. 21 not. 1.

[2] Apollod. III, 15, 7.

[3] Welcker *gr. Götterl.* III p. 696 seg. O. Jahn, *arch. Beitr.* p. 61 n. 34.

calva (in *g* il suo volto è del tutto cancellato), da tutti spiegata per Sileno, il quale infatti originariamente è un demone delle fontane [1]; l'attitudine richiama in mente quella del Agatodemone su una serie di terrecotte [2], demone, che vien messo insieme con Pan e Priapo (Cornut. c. 27), a cui però difficilmente mancherebbe il cornucopia. Il significato della testa giovanile accanto di questa figura non mi è chiaro. — Fra le divinità della striscia inferiore si riconosce con assai probabilità Cibele col leone in grembo, dall'affinità della quale con Gea si spiegherà anche il toro al suo canto, se questo non appartiene piuttosto ad Attide noto come pastore, il quale con certezza si ravvisa nel giovane colla berretta frigia, quantunque il suo vestimento si discosti alquanto da quello solito nelle rappresentanze d'Attide (del resto in *g* delle sue gambe avanza appena qualche traccia). Una spiegazione delle altre teste e figure all' intorno della madre degli iddii sarebbe per ora tanto più ardita, in quanto che queste figure sono molto danneggiate ed un nuovo esame di esse nell'originale sembra indispensabile. Secondo il disegno *g* la testa barbata più verso sinistra mostra del tutto un carattere di maschera; la seguente testa femminile è velata, di essa si distingue anche una parte del busto; la terza testa è barbata e mostra fattezze nobili; un nastro ne cinge i ricchi capelli (non porta un cappuccio come presso Stuart). Il cornucopia fra le due ultime teste manca in *g*. Il giovane fra la testa barbata ed Attide, a cui egli mette la destra sull'omero, par che sia nudo; egli appoggia

[1] Welcker *Nachtr.* p. 214 seg. *gr. Götterl.* III, p.147 segg.
[2] Gerhard *über Agathod. und Bona Dea* (Abh. d. Berl. Akad. 1847) tv. 3; cf. O. Jahn *Ber. der sächs. Ges.* 1855 p. 89 seg.

il gomito sopra una lastra o qualche oggetto simile, che si ravvisa sopra la testa di toro. A destra della supposta Cibele sta in alto una piccola figura femminile, la quale però non tiene un lembo della veste, ma a quel che pare abbassa una fiaccola accesa sopra un altare a guisa di cubo; la figura in mezzo fra essa e la dea sedente è molto frammentata, colla destra pare che stenda un bastone lungo, che arriva fino al ginocchio di Cibele. Essendo tante le incertezze, le lesioni dell'originale e le differenze dei due disegni, che ne esistono, fra di loro, debbo lasciare in dubbio, se queste figure possano forse riferirsi ai Dattili e gli altri compagni di Cibele, la relazione dei quali ai tesori sotterranei del suolo potrebbe essere benissimo applicata alle nostre cave di marmo; anche il cornucopia sopra la testa della dea grande, se in verità esiste, vi converrebbe a punto. Affatto chiaro come rappresentante le persone principali del nostro rilievo è il gruppo delle Ninfe a noi oramai note, che si trova più vicino agli adoranti. In quanto all'ultima figura di questo gruppo il suo braccio destro non è nascosto dietro il dosso nel disegno *g*, ma si distingue benissimo parallelo alle braccia destre delle due compagne. Taluno potrebbe essere inclinato ad attribuire diverse particolarità, che nella riunione di tutte queste divinità fanno specie, alla nazionalità tracia, a cui appartiene Adamante (culti frigi e traci si toccano non di rado ed anche la Tracia è famosa per le sue miniere); questo mezzo però di sciogliere la questione è sempre dubbioso, nè mancano affatto i contrassegni, che sembrano accennare una spiegazione più semplice. Nella tribù attica di Phlya per es. — e non soltanto circostanze più generali, ma anche la rappresentanza di Pan, delle Ninfe e della grande madre, del tutto conforme ad opere attiche, ci portano

a pensare ad influenze attiche — il Dionysos anthios si venerava insieme colle Ninfe ismenie e colla Ge colà chiamata Μεγαλη Θεός (Paus. I, 31, 4). Soprattutto però ognuno si ricorderà dei noti versi di Pindaro (*Pyth.* 3, 77 = 137)

ἀλλ' ἐπεύξασθαι μὲν ἐγὼν ἐθελω
Ματρί, τὰν Κοῦραι παρ' ἐμὸν πρόθυρον σὺν Πανὶ μέλπονται θαμά,
σεμνὰν θεὸν ἐννύχιαι,

nei quali secondo la bella spiegazione datane dal Welcker [1] le Ninfe insieme con Pan cantano la grande madre, come nell' inno omerico dalle stesse vengono cantati gli iddii beati ed il grande Olimpo e soprattutto Mercurio (19, 27 seg). Lo stesso Pindaro in un frammento dei Partenii canta così:

ὦ Πάν, Ἀρκαδίας μεδέων καὶ σεμνῶν ἀδύτων φύλαξ· . . .
Ματρὸς μεγάλας ὀπαδέ, σεμνᾶν Χαρίτων μέλημα τερπνόν.

Avremo dunque nel nostro rilievo forse la madre degli iddii in mezzo ai suoi tesori nella sua grotta, circondata dalla sua comitiva, mentre le Ninfe danzanti al suono della siringa del loro compagno Pan cantano le sue lodi: le Grazie poi stanno accanto del loro amato Pan presso la fonte — bella allegoria del sito, del monte Marpessa colle sue ricche cave, del ruscello che vi passa immediatamente accanto, e dei fertili campi, che si stendono lungo questo verso settentrione fino alla pianura. Ma comunque sia della spiegazione dei dettagli nel nostro rilievo, pare essere certo, che le divinità, le quali vengono venerate in esse insieme colle Ninfe, appartengano tutte al numero delle divinità della natura.

[1] Nel commentario a Filostrato *imagg.* II, 12, dove evidentemente con riguardo al passo pindarico si dice così: *ἐλέγοντο καὶ αἱ Νύμφαι χορεῦσαί οἱ (τῇ Ῥέᾳ) καὶ ἀνασκιρτῆσαι τὸν Πᾶνα.* Schneidewin *ad Pind.* p. LXXXV segue questa spiegazione. Un' altra ne viene proposta da Böckh Pind. II, 2 p. 591 segg. — Cf. Welcker *gr. Götterl.* II p. 686.

(Per non tralasciare niente voglio notare, che in *g* fra gli adoranti la donna inginocchioni non è velata, che la terza figura barbata della striscia superiore appena si distingue, che la parte superiore del braccio dell' ultima figura, il quale è steso in su, vi manca, e che il giovane al disotto è rivolto, anzichè verso destra, verso sinistra; invece del leone finalmente, che in ogni modo deve far meraviglia, apparisce soltanto un piccolo oggetto di forma rotonda sul posto della sua testa; per il resto del corpo di questa bestia non basterebbe neppure lo spazio.)

Fra i tre altri rilievi d' Atene nell' uno (*C*) è conservata la sola figura maschile nella clamide, la quale per tutta l' attitudine e per l' innalzamento del braccio destro (come in D) ci fa pensare a Mercurio. La testa vi è disgraziatamente frammentata, ma nella figura corrispondente nel rilievo della collezione Worsley (A) almeno tanto conservata da riconoscerla per barbata. È quindi impossibile di spiegare la figura per Mercurio, giacchè questo in opere di quest' epoca e di questo stile non apparisce più barbato, e neppure per Apolline o per Bacco. Per me è fuori d' ogni dubbio la bella spiegazione proposta da E. Q. Visconti e approvata da quasi tutti, il quale vi ha riconosciuto Cecrope colle tre sue figlie Aglauro (velata come sacerdotessa), Pandroso ed Herse, con riguardo alle parole d'Euripide (Ion 492 segg.) *ὦ Πανὸς θακήματα καὶ Παραυλίζουσα πέτρα Μυχώδεσι Μακραῖς, Ἵνα χοροὺς στείβουσι ποδοῖν Ἀγραύλου κόραι τρίγονοι Στάδια χλοερὰ πρὸ Παλλάδος Ναῶν, συρίγγων Ὑπ' αἰόλας ἰαχᾶς Ὕμνων, ὅταν αὐλίοις Συρίζῃς, ὦ Πάν, Τοῖσι σοῖς ἐν ἄντροις.* Aglauro aveva la sua grotta al tutto vicino a quella di Pan (Paus. I, 18, 2) e la presenza di Cecrope, anche prescindendo da ciò che egli è la guida naturale delle sue figlie, si spiega da un passo di Euri-

pide (Ion 1400), dove questi chiama la grotta Κέκροπος ἄντρα. Anche l' altare viene mentovato dallo stesso poeta (938 Πανὸς ἄδυτα καὶ βωμοὶ πέλας), la testa finalmente trova la sua spiegazione nella vicina klepsydra. Non deve far caso il vedere qui apparire le παρθένοι 'Αγραυλίδες affatto secondo l'analogia delle Ninfe, giacchè secondo la loro natura esse non sono altro che Ninfe della rugiada, soltanto levate dal gran numero delle loro sorelle, genealogicamente congiunte e messe in relazione con miti speciali. — Senza dubbio a buon dritto Wieseler ha riconosciuta in *B* Aglauro innanzi a Pan, giacchè la donna velata corrisponde affatto alla prima figura del rilievo *A*; la più nobile fra le sorelle e la vera padrona della grotta vicina è stata scelta per rappresentarle tutte. Ciò posto tutte le altre spiegazioni riescono vane, soprattutto quelle di Schöll, il quale vi volle ravvisare Creusa.

Nel rilievo arcadico mentovato in primo luogo trovammo l'Ora dell' inverno alla testa della processione più velata che le altre due vestite in modo più leggiero; in *A* Aglauro come sacerdotessa è nella stessa guisa distinta fra le sue sorelle. Vediamo dunque, come motivi affatto differenti possono portare ad una simile caratteristica; ma in pari tempo riesce sempre più chiara la relazione, che esiste fra il rilievo megalopolitano riguardo ai suoi motivi artistici e le opere attiche; e questa sarà senza dubbio non meno apparsa nel rilievo di Pan e delle Ninfe, il quale ornava il sacrario della Despoina presso Akakesion fornito anch'esso di sculture da Damofonte (n. 19). Cercando finalmente fra le opere della scuola attica, delle quali per mezzo degli scrittori ci è pervenuta qualche notizia, di un' opera di simile soggetto, ne troviamo mentovato uno solo di Prassitele che in

un epigramma (*anth. Plan.* IV, 262) viene descritto nel modo seguente:

ὁ τραγόπους ὁ τὸν ἀσκὸν ἐπηρμένος, αἵ τε γελῶσαι
Νύμφαι Πραξιτέλους ἥ τε καλὴ Δανάη.
λύγδινα πάντα, καὶ ἄκρα σοφαὶ χέρες. αὐτὸς ὁ Μῶμος
φθέγξεται· ἄκριτος, Ζεῦ πάτερ, ἡ σοφίη.

Questa opera però non si può mettere in una relazione almeno diretta coi nostri rilievi, giacchè in questi nè apparisce Pan coll' otre sulle spalle, nè vi si ha alcuna traccia di Danae. Vero è che riesce difficile ad intendere, come Danae abbia da supporsi in questa compagnia, onde, se non si vuol supporre il poeta avere male interpretate le figure rappresentate, facilmente ne nasce il sospetto, che il nome di Danae nel citato passo sia corrotto. In faccia ad un tale sospetto neppure sarà di grande rilievo, che un altro epigramma di Nicodemo di Eraclea (*anth. Pal.* VI, 317) descrive le stesse figure; giacchè questo non è che un giuoco d' ingegno (le *φάρεα Νυμφῶν* vi sono prese da Omero, Od. *ν*, 108), uno di quelli *ἐπιγράμματα ἀναστρέφοντα*, l'autore del quale senza dubbio non ebbe più innanzi agli occhi la stessa opera dell'artista, ma bensì quell'altro epigramma, allora però di già corrotto. —

Il numero 1 della nostra tavola mostra la rappresentanza, che serve di decorazione ad un bel vaso di marmo pentelico esistente nella cosiddetta stanza degli Ercoli in villa Borghese. Pan nell'attitudine a noi oramai nota colle gambe da capro incrocicchiate siede suonando la siringa sopra una rupe coperta d'una pelle di capra; egli rassomiglia il più alla rappresentanza del rilievo *B*, per le lesioni del quale in esso si troveranno i migliori ristauri. Un altare innanzi a lui indica, che

si tratta di un luogo destinato al culto, non di qualcheduna delle cosidette rappresentanze di genere. A questo si avvicinano dal lato destro gli adoratori, in primo luogo un nudo pirrichista in moderato passo di ballo, lo scudo al braccio sinistro, nella destra alzata la spada. Lo spazio vuoto, che siegue di poi, è nell' originale riempito d'un supplimento compiuto rozzo quanto privo di senso, un Apolline cioè, il quale scocca la saetta verso sinistra; nè parrà troppo ardita cosa il supporre come già esistente al suo posto una figura femminile velata. Dopo questa succederebbe il secondo pirrichista, la cui metà sinistra, soprattutto l'immenso scudo col Gorgoneo ed il contrassegno del lampo deve attribuirsi anch'esso ad un ristauro moderno. Un ristauro più modesto e più giusto si rileva dalla figura corrispondente sul vaso di Sosibio nel Louvre (Clarac, tv. 126, 118. *Denkm. alt. Kunst* II, tv. 48, 602). Seguono quindi una danzatrice tutta velata, un terzo pirrichista ed un' altra danzatrice, che rivolge indietro lo sguardo ed il braccio destro per far credere, che la serie dei pirrichisti e delle danzatrici continui ancora più oltre. Per riempire il vuoto fra l' ultima figura ed il Pan sotto il manico vi è rappresentato un panno, ossia tappeto lavorato in rilievo molto basso, il quale sembra essere sospeso e così indica lo spartimento della rappresentanza.

Non si può negare, che fra la rappresentanza orora descritta ed i rilievi votivi esaminati prima non esista una certa analogia. Maggiori però sono le differenze. Qui abbiamo a fare non con un monumento votivo, ma con un pezzo di decorazione. Pan vi apparisce non con dee a lui affini, ma venerato da giovani e donne mortali. Anche le particolarità stilistiche, la composizione delle figure e la loro applicazione come decorazione d'un vaso di marmo, meritano di essere esami-

nate più a lungo sotto punti di vista ben diversi e più larghi, i quali forse di più ci permetteranno di indicare con assai probabilità l'autore del nostro vaso. Risparmiando questo esame per il volume seguente degli Annali, per ora non mi resta altro da aggiungere, se non che ripetere di nuovo che la rappresentanza di Pan corrisponde ai rilievi trattati prima.

(*Tradotto dal tedesco*).

Ad. Michaelis.

PITTURE CORNETANE.

(*Mon. dell' Inst. vol. VI e VII, tav. LXXIX; tav. d' agg. M.*)

Nell' atto di pubblicare un saggio interessante di pitture cornetane, credo conveniente, per assegnar loro il giusto posto fra i monumenti conosciuti, di stabilire certi periodi dell'arte etrusca, proponendone una classificazione, la quale, benchè possa essere modificata e compiuta per nuove pubblicazioni, dopo i lavori analitici del Brunn certamente non sembrerà prematura. Mi limiterò in questa ricerca soltanto alle pitture, come ad opere d' arte vera, di cui si è pubblicato un numero sufficiente in incisioni esatte, e delle quali ho potuto studiare le cornetane negli originali, tralasciando per ora le sculture ed i lavori di bronzo. Imperocchè nei primi tempi il libero sviluppo dell'ingegno artistico nella scultura veniva molto impedito dalla qualità del materiale, nel quale si lavorava, ed i bronzi quasi tutti appartenendo ad un periodo solo, non ci offrono nemmeno la facoltà di studiare un più lungo tratto di sviluppo.

Le più antiche tra le pitture etrusche a noi conservate sono quelle d' un sepolcro vejente scavato dal marchese Campana [1]. Il disegno n' è rozzo e d'una incertezza quasi fanciullesca. Le proporzioni dei corpi delle bestie sono tutte sbagliate; non riuscì all' artista di esprimere le parti più fine del corpo umano come le dita delle mani e l' occhio , ch' è raffigurato senza pupilla ed in due figure neppur posto sul giusto luogo; nemmeno nei volti sono variate le forme e l' espressione , ma sono piuttosto tutti uniformi. All' incontro non si può negare, che le proporzioni del corpo umano, benchè espresse colle forme d'uno stile particolare, tuttavia dentro i limiti di questo siano raffigurate abbastanza bene. L' influenza dell' arte arcaica greca vi si travede chiaramente. Confrontando queste pitture colle opere antichissime greche , al primo aspetto potrebbe qualcheduno giudicare, che s'accostino il più ai dipinti dei vasi di Milo pubblicati dal Conze [2], i quali fanno vedere una simile imperfezione nel disegno ed una simile disproporzione nella formazione dei corpi dei cavalli. Intanto c' insegna uno studio più esatto, che le pitture vejenti appartengono ad uno sviluppo dell'arte più avanzato. Nei vasi di Milo le proporzioni del corpo umano, prescindendo dalle teste che sono troppo grandi, possono dirsi soddisfacenti. Si può dire di più, che generalmente si accostano più al vero, che nei vasi delle seguenti epoche , nei corinzii cioè e negli attici , nei quali il petto, le spalle, le natiche e le coscie si scorgono raffigurati d' una larghezza esaggerata, mentre le gambe e le braccia sono assottigliate e prolungate oltre il vero. Nondimeno - anche non parlando del disegno

[1] Micali *mon. ined.* LVIII, 1-3. Canina *Etruria marittima* I, 35.
[2] *Melische Thongefässe.*

più perfetto e della tecnica più raffinata - nessuno negherà appartenere essi ad un'arte più sviluppata. Giacchè queste proporzioni non derivano dall' inabilità dell'artista, ma ci fanno fede d'un principio stabilito con manifesta intenzione, di rappresentare cioè i corpi robusti e nello stesso tempo destri ed eleganti. Anche nei vasi di Milo traspariscono già le traccie di questo principio [1], sebbene non vi sia ancora fermamente stabilito nè costantemente proseguito. Nelle pitture vejenti all' incontro i corpi degli uomini sono tutti espressi secondo le stesse leggi stilistiche che s' incontrano nei vasi corinzii ed attici. Dipendono dunque dallo sviluppo dell' arte greca, qual' era nel periodo della fabbricazione di questi. Di più nei vasi di Milo manca ogni espressione della musculatura, mentre nelle pitture vejenti questa vien espressa in maniera analoga agli anzidetti vasi arcaici [2]. Se nondimeno l' esecuzione delle figure è molto inferiore a quella ovvia nell'arte vasculare corinzia ed attica, questo si spiega da ciò, che i principj dello stile non sono stati sviluppati dagli Etruschi stessi, che gli hanno adottati da un' arte estranea, e perciò non vengono seguiti colla stessa intelligenza.

Le disproporzioni che s' incontrano nella formazione degli animali sulle pitture vejenti, si trovano così anche sui vasi corinzii [3], ed è probabile, che nelle prime siano cagionate direttamente dall' influenza dell'arte vasculare corinzia. Imperocchè le notizie sulla venuta di

[1] P. e. nella figura del guerriero a sinistra di chi guarda tav. III.
[2] Cf. p. e. Mon. Ann. dell' Inst. 1855, 20.
[3] P. e. sul vaso di Tersandro (v. Ann. dell' Inst. 1863 p. 217 not. 2). Un cavallo con simili disproporzioni come sulle pitture vejenti si trova in un vaso di stile corinzio raffigurato presso Westropp *Epochs of painted vases* II, 20.

artisti corinzii a Tarquinii [1] o debbono dirsi mitiche, o, se hanno un fondamento storico [2], una tale immigrazione era un fatto troppo isolato, per poter assicurar all'arte greca un' influenza tanto decisa sull'arte etrusca. Tra i monumenti poi le più antiche pitture greche per la massima parte erano parietarie , onde non potendo esser importate in Italia s' intende, che esse nemmeno potevano servir da modelli agli Etruschi. Restano dunque come oggetti di più facile trasporto i lavori di bronzo e di terra cotta ed i vasi dipinti; e che nelle epoche primitive l' arte greca esercitasse la sua influenza sull'Etruria principalmente mediante le stoviglie importatevi, diventa se non certo, almeno probabilissimo per la grande quantità di esse ancor conservate ne' sepolcri etruschi.

Accanto a questo carattere greco l'elemento etrusco nelle pitture vejenti si travede soltanto negli abiti e negli attributi, come p. e. nella scure che porta il giovane procedente presso il cavallo; essa era un' arma nella guerra non mai usata dagli antichi Greci, mentre gli Italici già in antico tempo sembra che se ne sieno serviti [3]. Probabilmente anche il corto abito della stessa

[1] Plin. h. n. XXXV, 16. 152.

[2] Questo mi sembra certo in quanto alla notizia data da Cornelio Nepote sopra Ecfanto (Plin. h. n. XXXV, 16).

[3] Vergil. Aen. VII, 627. - Cf. l'*aes grave* etrusco: Marchi e Tessieri *aes grave* Cl. III tav. 4, 1-6, l'uncia dei Vestini l. s. Cl. IIII tav. 3 B, 2, Micali *mon. ined.* 25, 2, 28, 5. S'aggiungono i rilievi del sepolcro ceretano, pubblicati dal ch. Desvergers in un'opera non ancora giunta a Roma. In un'epoca più recente la scure sembra essere diventata un'arma di caccia anche presso i Greci; v. il rilievo di Milo *Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss.* 1848 p. 123, quello di Messene Stackelberg *Gräber der Hell.* p. 49 Vign., Clarac *mus. de sc.* 151 bis, 795. Fra i cacciatori calidonii la porta Anceo in un vaso apulo (Gerhard *apul. Vas.* 9) e nei sarcofaghi ACDEFPQ raccolti in questi Annali p. 81. Cf. O. Jahn *Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss.* 1848 p. 126. Si capisce facilmente, che principalmente in

figura è un vestimento nazionale, voglio dire lo stesso colletto che in un altro luogo credo d' aver mostrato essere un abito etrusco ed estraneo a' Greci [1], benchè nella rozzezza del disegno non ardisca di affermarlo certamente. Per giudicare sullo sviluppo interno dell'arte etrusca ed i suoi rapporti coll'arte greca, questi contrassegni piuttosto esterni sono di poca importanza, laonde d'or innanzi esaminando le altre pitture non li menzionerò espressamente, ma mi ristringerò all'analisi dello stile. Lo stile nelle pitture vejenti dunque è proprio l'arcaico greco, le cui leggi vengono seguite rozzamente, ma sempre in maniera, che si riconoscono chiaramente anch' adesso. Se simili pitture senz' indicazione della provenienza loro si trovassero in un museo, forse sarebbero assegnate da qualcheduno alle primizie dello sviluppo dell' arte greca. Farebbe maraviglia soltanto, che, mentre lo stile appartiene ad uno stadio già abbastanza avanzato, l'esecuzione gli corrisponda così poco, difetto, la cui cagione in un artificio etrusco di primitiva epoca si spiega nell' anzidetta maniera. Per determinar l' epoca di queste pitture, poco ci giova di cono-

un'occupazione esercitata dai Greci con tanta predilezione e con tanto dispendio, come era la caccia, abbia potuto svilupparsi il lusso d'arme straniere. Sembra però, che anche questo uso sia stato scarso; perchè Polluce V, 18 (cf. X, 142) raccogliendo le arme di caccia non la menziona come arma, ma scrive espressamente essa aver servito per un altro scopo: ἐπὶ ταὐτὰ δὲ καὶ ἀξίνας παρασκευαστέον, εἰ καὶ πρέμνα κόψαι δέοι. Come arma da caccia la scure si trova già in monumenti italici abbastanza antichi, come nel sepolcro cornetano detto generalmente la grotta del fondo Querciola (v. più sotto p. 347, n. 2), sul coperchio della cista Ficoroniana, sullo specchio presso Gerhard *etrusk. Spiegel* 173. Dell'uso della scure nella guerra presso i Greci non si trova nessuna traccia; serve piuttosto sempre per caratterizzare i barbari. Una volta viene data anche ai Persi, benchè non sembri essere stata un'arma persica; v. *Arch. Zeit.* 1862 p. 284 sg.

[1] Ann. dell' Inst. 1863 p. 213 sg.

scere il termine, dopo il quale non possono essere lavorate, voglio dire dopo l' anno 396 avanti l'era nostra, nel quale Vejo fu conquistata e distrutta interamente dai Romani, perchè sono certamente molto più antiche.

Seguono nello sviluppo dell' arte dopo le pitture vejenti, ma senza dubbio separate da esse per un lungo tratto di tempo, le pitture ceretane [1], le quali, come è stato provato dal Brunn [2], sono più antiche di tutte le altre finora pubblicate. In confronto colle vejenti vi si scorge un gran progresso. Il disegno è semplice, ma esatto e deciso. L'occhio benchè disegnato di faccia è posto sul giusto luogo e ne vien espressa la pupilla. Le teste non sono tutte uniformi, ma distinguonsi bene i caratteri delle differenti età, giovenile, virile e vecchia; riuscì all' artista eziandio di esprimere un motivo psicologico, cioè di raffigurar un gruppo immerso in profondi pensieri. Nello stile si scorge non minore differenza che riguardo l' intelligenza artistica e la pratica tecnica. Lo stile arcaico greco delle pitture vejenti nelle ceretane già è molto modificato. Le stature cioè non vi hanno le proporzioni sopra indicate, ma sono robuste e quadrate non soltanto nel tronco, ma anche nelle estremità. È certo, che queste forme corrispondono più alla realtà e che, per adoprarle, ci voleva già un esatto studio del vero, mediante il quale si giunse a dar a queste figure l'impronta d' un carattere chiaramente nazionale etrusco. Nelle teste che senza dubbio debbono prendersi per ritratti, l' artista, benchè non potesse ancora rompere tutti i vincoli dello stile arcaico greco, riuscì nondimeno a modificarlo essenzialmente. Nelle fronti inchinate in addietro, negli occhj colle code ab-

1 Mon. dell' Inst. VI, 30.
2 Ann. dell' Inst. 1859 p. 325 sg.

bassate ingiù, nelle barbe e capigliature si riconosce chiaramente un carattere non più greco, ma il tipo generale etrusco ovvio anche in altri monumenti.

Dopo le pitture ceretane può dubitarsi, se abbiamo da menzionare prima le pitture di tre sepolcri cornetani [1], o le più antiche chiusine [2]; perchè confrontando tanto l'uno, quanto l'altro gruppo colle ceretane, vi ritroviamo gli stessi progressi ed ad un dipresso lo stesso stadio di sviluppo artistico. Si osserva chiaramente, che gli artisti cornetani ed il chiusino conoscevano molto meglio le leggi della struttura del corpo umano e le modificazioni, alle quali questo è soggetto ne' varj suoi movimenti. Mentre nelle ceretane i corpi di tutte le figure sono disegnati in proffilo, gli artisti cornetani e l'artista chiusino già ardiscono di rappresentarne alcuni – eccettuate le teste e le gambe – di faccia o a mezza faccia.

[1] Sono i seguenti:

1. Grotta dal morto: Mon. dell' Inst. II, 2. Mus. Gregor. 1, 99. Canina *Etruria marittima* II, 82. cf. Abeken *Mittelitalien* p. 422 d. Dennis *cities and cemeteries* I p. 298 sg.
2. Grotta del mezzo dei monti rozzi o del barone: Micali *storia* LXVII. Mus. Greg. I, 100. Canina l. s. II, 86. cf. Abeken l. s. 422 e (tav. IX, 2). Dennis l. s. I p. 329 sg.
3. Grotta che guarda Tarquinii o delle iscrizioni: Mus. Greg. I, 103. Canina l. s. II, 87. cf. Abeken l. s. p. 423 f. Dennis. l. s. I p. 338 sg.

Bisogna servirsi con molta precauzione delle copie dipinte esistenti nel Museo Gregoriano e delle incisioni fatte secondo queste nella pubblicazione dello stesso museo; perchè certe parti distrutte negli originali vi sono ristaurate alcune volte nella maniera d'un'arte più libera ed elegante. Del carattere generale delle pitture le anzidette incisioni non danno nessun' idea. Le incisioni nell'opera di Canina sono tutte molto manierate. La pubblicazione colorata presso Micali per conoscere le particolarità dello stile è tutta insufficiente. Per esaminare l'esattezza di queste pubblicazioni nelle singole quistioni ho confrontato le tavole dell' opera di Kestner e Stackelberg sopra i sepolcri di Corneto disgraziatamente nè terminata nè pubblicata, le quali si trovano presso l' Instituto.

[2] Mon. dell' Inst. V, 15. 16.

Le figure che procedono non sono sempre, come sulle ceretane, poste con ambedue le piante dei piedi sul fondo; ma spesso l'una pianta è un po' alzata ed il piede incurvato nei muscoli. Molte figure sono rappresentate in mosse più agitate, correndo, ballando ossia saltando. Alcune ve ne sono ben riuscite, altre, è vero, sembrano vacillare; imperocchè l'artista non aveva penetrato tutte le leggi di queste mosse e gli mancava la capacità di esprimere gli scorci tanto necessaria in tali motivi. Intanto anche in questi difetti si ravvisa un grande progresso in comparazione colle pitture ceretane, sulle quali le figure che procedono a passi accelerati verso l'altare secondo tutte le leggi fisiche dovrebbero cascare. Una grande differenza si osserva riguardo al carattere nazionale. Mentre sulle pitture ceretane tra le modificazioni etrusche si travedono ancora le leggi dello stile greco, sulle pitture in discorso il carattere etrusco predomina, di modo che sulle cornetane si scorge pochissima, sulle chiusine nessuna traccia dello stile greco.

Non può dubitarsi, che i pittori generalmente abbiano voluto raffigurare i ritratti di quelli che partecipavano ai giuochi ed ai balli fatti in onore del deposto, ciò che si conchiude dai nomi spesso soprascritti alle figure nei sepolcri cornetani. Un artista cornetano raffigurò eziandio il defunto stesso esposto sul letto mortuario e circondato dalla sua famiglia ed aggiunse per mezzo d'epigrafi soprascritte il nome del defunto e d'uno dei giovani [1]. L'artista ceretano avrà avuto l'intenzione di raffigurare dei ritratti, ma non era nello stato di emanciparsi di tutti i vincoli dello stile arcaico. Gli artisti in discorso lo *volevano* e vi *riuscivano*. Intanto una certa rigidezza arcaica difficile ad analizzare, ma palpa-

1 Nella grotta dal morto.

bile segnatamente innanzi agli originali, che si rileva nelle teste delle pitture cornetane confrontate con quelle delle chiusine, mi fa sospettare, che queste siano più antiche delle chiusine, benchè distanti di poco nello sviluppo. Nelle chiusine troviamo già veri ritratti etruschi e distinguiamo i varii caratteri degli individui, rappresentatavi nobile e maestosa la donna che presiede ai giuochi, svelti o graziosi i desultori, valente ed altiero il pirrichista, rozzi e quasi bestiali i pugillatori.

Considerando le pitture etrusche per ordine cronologico, abbiamo dunque veduto, che le più antiche osservano generalmente le leggi dello stile greco, che nelle seguenti l'elemento etrusco quasi cerca di accomodarsi con questo, che nelle più recenti l' elemento nazionale predomina. Riassumendo tutti questi fatti veniamo al risultato, che l'arte etrusca nei suoi primordj si sia fondata sulla base dello stile arcaico greco; dopo ciò si sviluppò per un certo tratto di tempo da sè, senza essere alterata da una nuova influenza dell'arte greca, epoca, nella quale sensibilmente l' ingegno artistico etrusco tendente alla pretta imitazione del vero cominciava a prevalere e finalmente predominò. Questo processo direi il primo periodo dell'arte etrusca, i cui termini, fra le pitture a noi conservate, vengono segnati per quelle vejenti e quelle più antiche chiusine.

Ora sorge la quistione, qual posto nello sviluppo dell'arte etrusca e fra i monumenti conosciuti prendano le pitture incise nella nostra tavola. Si trovano esse sulle pareti d'un sepolcro cornetano visitato da me nell'aprile di quest'anno, che dalla figura più bella ed interessante chiameremo il sepolcro dal citaredo. Siccome le pitture sono state descritte da me distesamente nel Bullettino di questo anno p. 107 sg., ora non mi resta altro che di esaminarle riguardo allo stile e di attribuir loro il giusto

posto nella serie degli altri monumenti etruschi. Senza dubbio esse appartengono ad uno sviluppo dell'arte più avanzato che le cornetane e chiusine ora esaminate. Ne abbiamo la prova in primo luogo nei colori e nel loro maneggio. Sulle pitture cornetane più antiche vengono impiegati, prescindendo dal colore giallastro del fondo, sei colori principali, nero, brunastro scuro, rosso-brunastro, azzurro, il colore della carnagione e bianco. Fuori di questi si scorge raramente un bigio-brunastro nei contorni, in certi ornamenti e nella barba del defunto nella grotta detta dal morto, un bigio chiaro nel grembiule d'un lottatore nella grotta che guarda Tarquinii, ed un bigio-paonazzo nei cavalli marini della grotta del mezzo dei monti rozzi. Nelle pitture del sepolcro dal citaredo s'incontrano due nuovi colori principali: un proprio rosso ed un verde, e di più anche i colori tramandati dall'epoca più antica vengono maneggiati ed aggruppati con maggior varietà e raffinatezza. Mentre nelle pitture più antiche gli abiti sono dipinti d'un colore solo e ne viene soltanto alcune volte distinto l'orlo ed una volta una sorte di ricamo nella figura del flautista nella grotta nel mezzo dei monti rozzi, nel sepolcro dal citaredo quasi dappertutto viene espresso il damascato per differenti colori. I capelli nelle altre pitture formano una massa quasi uniforme distinta per certe linee stereotipe: il nostro artista all'incontro nelle figure delle donne distingueva i capelli posti sulla testa stessa e quelli che ne pendono o svolazzano indietro, dipingendo quelli d'uno scuro bigio-brunastro, questi d'un bigio-rossastro. Mentre in quelle pitture la carnagione è tutta uniforme, l'artista nostro distingueva le guancie delle donne d'un rosso sovrapposto. Siccome però non era possibile di dare una pubblicazione colorata delle nostre pitture, facciamo seguire la descrizione dei loro colori, in quanto

in maniera evidente a quelle della grotta dal citaredo, di modo che possiamo considerarle frattanto tutte come appartenenti allo stesso sviluppo artistico, per analizzare più tardi le differenze che si scorgono fra loro. La loro affinità si osserva già negli oggetti presi a rappresentare. I principali oggetti cioè sono dappertutto scene di ballo aggruppate nella stessa guisa, di modo che ogni figura è separata dall'altra mediante un tronco d'alloro semplice [1] o ornato di tenie ossia di figure d'uccelli assisivi sopra. Il carattere dei balli in tutte le pitture è lo stesso: veementi mozioni e particolari storcimenti dei corpi; le mani sono alzate e protese in maniera strana e le dita distese quasi spasmodicamente. Lo stile è vicino al libero sviluppo dell' arte; restano intanto alcune traccie d'arcaismo principalmente nei concetti accessorii, nella maniera, in che cadono gli abiti, nelle pieghe di questi, nelle dita. Come sulle pitture del primo periodo, l'occhio, benchè i volti siano disegnati in profilo, vien raffigurato di faccia e manca l'uso del chiaroscuro. I contorni dei corpi delle figure che sono vestite di stoffe fine, principalmente delle donne, vengono espressi per linee esatte e decise, motivo, le cui traccie scarsamente si scorgono già nei dipinti del primo periodo [2]. L' insieme delle mozioni delle figure generalmente è espresso correttamente, e la figura tutta sbagliata del flautista nel sepolcro dal citaredo deve dirsi un'eccezione. È vero che i movimenti di molte figure sembrano fuor di natura e ricercati e che il loro scopo è difficile da spiegarsi. Sbaglierebbe intanto chi vi volesse riconoscere soltanto una rozzezza arcaica dell' artista,

[1] Nella grotta dal triclinio vi sono mischiati due alberi d'altro genere ed un tronco con fiori.

[2] P. e. nella figura della femmina che sta occupandosi sul defunto nella grotta dal morto.

perchè il disegno generalmente è corretto e, supposto che bisogna raffigurare una tale posa, esso corrisponde alla natura. Dia ora qualcheduno ad una modella la stessa posa, nella quale è raffigurata la ballerina colle nacchere nel sepolcro dal citaredo, e la faccia copiare così da un pittore cogli stessi pochi mezzi, che erano a disposizione dell'artista tarquiniense: la copia produrrà una figura tutta somigliante. Abbiamo perciò da scegliere fra due supposizioni: o che si adoperavano veramente nei balli etruschi tali pose ricercate, le quali venivano copiate dagli artisti al vero della natura, o che gli artisti ad ogni costo volevano produrre delle mozioni piene di vivacità e di varietà e caricavano in cotesta maniera i loro motivi, nel qual caso bisognerebbe incolparli di mancanza di gusto, non d'incapacità tecnica. Finalmente in tutte queste pitture regna una particolar riunione dello stile greco insieme col verismo etrusco, ciò che basta accennar brevemente, per parlarne distesamente più tardi.

Le pitture degli anzidetti tre sepolcri cornetani non si ristringono a scene di ballo; nella grotta dal triclinio troviamo balli ed un convitto, nella grotta Querciola balli, un convitto, scene di caccia e di lotta, nella grotta dal corso delle bighe balli, convitti, giuochi, le quali scene ci offrono larga quantità di confronti. Parimente ci fanno vedere eccellenti prove di scorci. Non vi voglio rammentare se non le figure dei banchettanti dipinte nella grotta dal corso delle bighe sotto il soffitto sulla parete opposta alla porta. Stanno giacenti coll'una gamba distesa, mentre l'altra ritirata indietro è accorciata molto bene. Un altro progresso si osserva nelle figure che stanno ferme in piedi. L'uniformità e rigidezza delle pitture più antiche è superata ed ha ceduto il posto ad una maggiore varietà di motivi, principalmente nelle

di Chiusi. Sembra intanto, giudicando dal carattere generale di loro, che stiano nel mezzo fra le pitture della grotta dal citaredo e le più recenti cornetane e s' accostino a quelle della grotta dal triclinio. Potremo dunque disporre le pitture di questo secondo periodo in quest'ordine cronologico:

I. Le pitture della grotta dal citaredo.
II. Le pitture del sepolcro chiusino [1].
III. Le pitture della grotta dal triclinio.
IV. Le pitture della grotta Querciola.
V. Le pitture della grotta dal corso delle bighe.

Noto intanto espressamente, che in quest' ordine cronologico alcune supposizioni si fondano soltanto sopra un senso generale artistico e sono prive di prove positive. Certo è, che le pitture della grotta dal citaredo in tutta questa serie sono le più antiche; molto probabile poi, che le ultimamente menzionate siano le più recenti. L'ordine, nel quale ho posto le chiusine e le cornetane riferite in terzo luogo, si fonda sopra l'impressione che mi fa il loro carattere generale, momento poco decisivo, perchè troppo individuale [2].

Veniamo ora ad esaminare l'altra quistione molto importante per la storia dell'arte etrusca, cioè a dire, quali rapporti si scorgano in queste pitture fra l'elemento nazionale etrusco e l' arte greca. Il primo periodo dell'arte etrusca finiva coll'evidente vittoria dell'elemento etrusco e collo svanire dello stile greco, sul quale si fondò originariamente l'arte etrusca. Nelle antichissime pit-

[1] Mon. dell' Inst. V, 17.

[2] Bisogna pretermettere in questa ricerca le pitture d'un sepolcro chiusino (Micali *storia* 69. 70 = Inghirami *mus. chiusin.* II, 122 sg.), e quelle d'un sepolcro ceretano (Canina *Etruria marittima* I, 63 sg.), perchè le di loro pubblicazioni sono troppo insufficienti. Per quanto si può conchiuderne, pare, che quelle appartengano al secondo, queste al terzo periodo.

ture della seguente serie, vale a dire nelle pitture della grotta dal citaredo, si scorgono di nuovo evidenti traccie dell' arte greca, ma d' un' arte greca più avanzata che sta vicina al libero sviluppo, conservando intanto ancora alcune convenzionalità arcaiche. Riguardando il carattere delle teste si distinguono chiaramente due diversi tipi, l' uno etrusco, il quale si osserva nel pugillatore presso dell' entrata, nel flautista e nel terzo danzatore sulla destra parete, l' altro tendente al bello ideale greco nel citaredo e nel giovane colla tazza, tipo, al quale s'accostano anche le teste delle donne. Essi non possono essere ritratti, ma sono tipi ideali; perchè tali volti si trovano troppo scarsamente in verità di natura, ed i volti principalmente delle donne si rassomigliano troppo fra loro, ciò che non potrebbe darsi, se l' artista avesse voluto esprimere ritratti individuali. Forse soltanto i lunghi riccj che si scorgono in queste teste come in quelle di carattere etrusco sono improntate dal verismo etrusco, perchè simili lunghe capigliature si osservano spesso in monumenti etruschi, mentre i giovani greci nei monumenti — eccettuati i più antichi — vengono raffigurati generalmente con capelli tosati.

Le fattezze del citaredo mostrano la pura bellezza dell' ideale greco. Se al primo aspetto il motivo dei sopracigli tratti avanti fino alle linee del proffilo sembra scostarsene, esso nondimeno non può considerarsi come indizio di carattere nazionale etrusco, ma trova la sua spiegazione in una ragione fisica. I sopraciglj cioè tratti avanti possono servir in primo luogo all'espressione esterna dell' attenzione che regna nell' animo dell' uomo; come con grande finezza vien espresso p. e. nei busti d' Ippocrate, principalmente in quello della villa Albani, nel quale il medico è raffigurato quasi esaminando i sin-

tomi d'una malattia e facendone la diagnosi [1], e nella statuetta del museo Chiaramonti rappresentante Ulisse che portando il pocolo a Polifemo quasi studia nel volto di questo gli effetti del suo stratagemma [2]. In una figura all'incontro che canta, questo motivo si spiega semplicemente dalla costruzione fisica del volto umano: perchè facilmente e quasi sempre nell' atto del cantare i muscoli della fronte e con essi i sopraciglj si traggono avanti nella direzione dei muscoli della bocca. Si osserva dunque questo motivo nella testa di Chirone che insegna la musica ad Achille sul celebre dipinto di Ercolano [3], testa che anche per un altro riguardo si può comparare alla nostra, perchè anch' essa fa travedere i denti, accompagnando colla voce gli accordi dell'istrumento. L' artista etrusco, mancandogli principalmente l' uso del chiaroscuro, poteva accennare questo motivo piuttosto ch' esprimerlo chiaramente. Tanto più di lode esso merita per la finezza, colla quale mediante i suoi pochi mezzi sapeva esprimere l'intimo sentimento e l'estro, col quale il giovane è approfondato nella sua occupazione [4].

Non avrò bisogno di mostrare, che nella *sola* figura, ove ricorre questo motivo, cioè nella testa del flautista, esso deriva dalla stessa cagione fisica come nella figura del citaredo.

Una certa mescolanza del tipo greco e dell'etrusco si osserva nel danzatore presso del giovane colla tazza, il cui proffilo tende un poco al verismo etrusco, in

[1] Braun *Ruinen und Museen Roms* p. 653; cf. Visconti *iconogr. grecque* pl. 32, 2. 3. vol. I p. 153.
[2] Ann. dell' Inst. 1863, tav. d'agg. O.
[3] Zahn *die schönsten Ornamente* III, 32. 33.
[4] Così dee modificarsi la lode assoluta spesa da me a questa testa nel nostro Bullettino 1863 p. 109.

maniera però molto meno caratteristica che nelle altre figure di tipo decisamente etrusco [1].

Nelle altre pitture di quest'epoca le teste delle figure principali dei danzatori e delle danzatrici hanno tutte il tipo ideale greco eseguito con tanto più di finezza, quanto più recente è il monumento. Nelle altre rappresentanze però si travede il carattere etrusco, benchè assai modificato dall'elemento greco. Così nelle scene dei giuochi nella grotta dal corso delle bighe le fattezze di quasi tutte le figure degli spettatori e della più gran parte dei partecipanti ai giuochi fanno travedere il carattere etrusco, benchè in maniera abbastanza moderata, e specialmente le teste dei pugillatori, adattate più delle altre per essere rappresentate secondo il vero, benchè raffigurate non così al vero come nel sepolcro dal citaredo, si scostano nondimeno molto dall' idealità greca. Così anche nelle scene di caccia e di lotta sulle pitture della grotta Querciola vi sono alcune teste di carattere etrusco, mentre le teste delle figure danzanti o procedenti nella fascia principale tutte tendono al tipo ideale greco.

Riassumendo finalmente il risultato di quest'analisi vediamo, che il secondo periodo dell'arte etrusca comincia con una nuova entrata dell' influenza dell' arte greca. Primamente gli artisti etruschi legati dal verismo proprio all' ingegno loro ed accostumati alla pratica dell'arte finora usitata resistevano a questa influenza, sia a bella posta, sia involontariamente. Questo processo s'esprime chiaramente nelle pitture della grotta dal citaredo composte in maniera strana d' elementi greci ed

[1] Per far conoscere viemmeglio il carattere delle teste abbiamo fatto incidere le quattro più conservate sulla tav. d'agg. M nella proporzione d'un quarto dell'originale.

etruschi, le quali per questa cagione prendono un posto distinto nella storia dell' arte etrusca. L' influenza dell'arte greca intanto questa volta non s' intromise per un solo assalto, ma sembrano aver esistito rapporti o continui o poco interrotti fra l'arte greca e l'etrusca, in maniera che questa quasi accompagnava lo sviluppo dell'arte greca e ne riceveva i progressi. Così i monumenti di questo periodo non ci rappresentano uno sviluppo regolare e non interrotto come quelli del primo periodo, ma piuttosto una particolare fluttuazione, non potendo nè l'elemento greco opprimere tutto l'elemento nazionale etrusco nè questo emanciparsi dall' elemento greco. In ogni caso l' ingegno greco aveva abbastanza forza da impedire uno sviluppo nazionale, come aveva cominciato ad adoperarsi nel primo periodo, e sembra aver indebolito passo passo per nuovi assalti l'elemento nazionale, risultato che vedremo confermato riguardando la situazione, nella quale l'arte etrusca si trovava nel terzo periodo.

Non è possibile di fissare un certo dato cronologico, nè quando abbia cominciato nè quando abbia cessato questo secondo periodo. Può affermarsi soltanto, che tutte queste pitture siano dipinte dopo Polignoto e davanti il fine del secolo quinto della città. Perchè già nelle più antiche di loro, nelle pitture del sepolcro dal citaredo, si scorgono dei progressi introdotti nell' arte dall'anzidetto maestro. Scrive cioè Plinio [1]: primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit plurumumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentis ostendere, voltum ab antiquo rigore variare. Provò il Brunn [2], che que-

[1] h. n. XXXV, 58.
[2] *Gesch. d. griech. Künstler* II p. 28 sg.

sto « primus mulieres tralucida veste pinxit » debba intendersi nella stessa maniera, nella quale sono raffigurate le donne sulle pitture cornetane, cioè con i contorni dei corpi accennati sui vestimenti. Il « capita earum mitris versicoloribus operuit » accenna il colorito più vario e più vivace che si scorge, principalmente nei vestimenti, nelle pitture del secondo periodo comparate colle più antiche. Dell'« os adaperire, dentis ostendere », la cui importanza nello sviluppo artistico vien esposto dallo stesso Brunn [1], ci offre il citaredo un evidente esempio. Nemmeno manca sulle nostre pitture il « voltum ab antiquo rigore variare ». – All'incontro tutte queste pitture sono dipinte avanti il fine del secolo quinto della città, tempo, nel quale l'arte etrusca certamente si trovava già nel terzo periodo. La cista Ficoroniana cioè ch'è lavorata nel Lazio sia nel fine del quinto sia nel principio del sesto secolo della città [2], fa vedere già tutti i contrassegni dell'arte quasi interamente ellenistica che sono proprii a questo periodo. Siccome l'arte nel Lazio si trovava in cotesto stadio, dobbiamo supporre lo stesso nell'Etruria, confrontando principalmente la rassomiglianza dei lavori graffiti in bronzo latini ed etruschi che sembrano appartenere alla stessa fabbrica.

Nelle pitture più recenti chiusine [3] che seguono nello sviluppo artistico alle pitture ora trattate, regna dappertutto lo stile greco e tutte le teste hanno una certa rassomiglianza tra di loro, come generalmente tipi ideali impiegati nella rappresentanza di figure della vita quotidiana. Per vedere, se queste siano più recenti delle altre finora esaminate, basta di riguardare il loro carattere

[1] l. s. p. 29 seg.
[2] Cf. O. Jahn *die ficoronische Cista* p. 42 sg.
[3] Mon. dell'Inst. V, 32-34. Inghirami *mus. chiusin.* II, 181 sg. cf. Micali *mon. ined.* 58, 4.

generale e la formazione dell'occhio, momento molto importante nello sviluppo dell'arte antica. Mentre cioè in tutte le anzidette pitture trovavamo gli occhi disegnati di faccia, l'artista chiusino era già nello stato di raffigurarli in proffilo.

Potremo dunque cominciare il terzo periodo coll'evidente vittoria dell' influenza dell'arte greca. Siccome però secondo ogni probabilità questo avvenimento era strettamente connesso con un altro momento che non soltanto spetta all'arte, ma a tutta la storia italica, così dobbiamo parlarne più generalmente. L' ellenismo cioè che finora aveva esercitato la sua missione civilizzatrice nell' Asia, nell'Egitto e nei dintorni europei del Ponto, si rivolse con tutte le forze verso le regioni occidentali, per assoggettare anche queste al suo impero. Ciò che l'ingegno greco aveva prodotto nel corso dei secoli nella poesia, nell'arte, nella scienza e nella religione, entrava in Italia e s'impadroniva degli animi come dappertutto, così anche qui con forza quasi divina. Allora, siccome nell' Etruria quasi tutta la cultura veniva modificata, così nemmeno resistevano gli elementi nazionali dell' arte, indeboliti già per gli assalti dell' influenza greca nel periodo antecedente, di modo che l' epoca che ora comincia, potrebbe chiamarsi l' ellenistica. Anche ne' soggetti della rappresentanza, ne' quali l' arte etrusca finora aveva conservato con una certa costanza un carattere nazionale, questo svaniva di più in più. In tutte le pitture sepolcrali anteriori all' epoca ellenistica troviamo un solo certo esempio di figure della mitologia greca, cioè i due Satiri dipinti nella grotta *che guarda Tarquinii* in un posto accessorio, figure, sopra il significato delle quali ragionerò fra poco in occasione della pubblicazione d'un sarcofago chiusino. All' incontro nel periodo ellenistico vi entravano nei posti principali fi-

gure dell'averno greco e scene di miti eroici greci, come si rileva dalle pitture vulcenti, le quali occupano il posto più distinto in questo periodo [1]. Gli altri monumenti dello stesso periodo conservati in più gran quantità, gli specchj e le urne, sono piene di scene mitologiche greche. L'arte greca vi vien imitata nel suo sommo e più libero sviluppo. Libri di modelli erano nelle mani degli artisti etruschi e loro fornivano quasi delle antologie di composizioni greche da copiare, nè mancano rappresentanze etrusche che possono dirsi copiate direttamente da originali greci [2]. È vero, che anche in questo periodo i prodotti dell'arte etrusca si distinguono chiaramente dai greci. Ma — prescindendo da certe figure della demonologia etrusca e dai ritratti — questa differenza non si scorge tanto nel carattere dell' invenzione, quanto nell' esecuzione ed in certi contrassegni esterni, come nei costumi e negli attributi. E quanto più un lavoro di questo periodo può pretendere di essere riguardato come una vera opera d'arte, tanto meno fa travedere nell' esecuzione il carattere etrusco e tanto più s' accosta al carattere greco.

L'ellenismo impiantato nell' Italia aveva fra le altre conseguenze anche quella di ravvicinar fra loro le colture dei differenti popoli italici e di moderarne le differenze, ed è perciò, che anche nell' arte p. e. i lavori graffiti di bronzo, fabbricati nell' Etruria e nel Lazio, sembrano essere prodotti d' una popolazione sola.

Ricevuto nella capitale dell' Italia, a Roma, l' arte greca cominciò a modificarsi sensibilmente nel carattere romano e si capisce facilmente, che l' influenza di Roma si fece risentire anche nelle provincie. Possiamo dunque

[1] Mon. dell' Inst. II, 53. 54. - VI, 31. 32.
[2] V. Ann. dell' Inst. 1859 p. 362 sg.

stabilir un quarto periodo, nel quale l'arte etrusca si accostava successivamente alla greco-romana, come segnatamente nelle più recenti pitture cornetane [1], fintanto che vi sparì interamente.

Con questi pochi cenni ho voluto adombrare l'andamento generale dello sviluppo dell'arte etrusca, pretermettendo però a bella posta un momento che resta fuori di questo sviluppo. Si conservava cioè un'arte nazionale etrusca anche nel periodo ellenistico e forse lo sopravvivea. Ma i prodotti di essa non appartengono tanto all'arte vera e propria, quanto all'industria ed al mestiere artistico.

Rivolgiamoci finalmente ancora una volta al sepolcro cornetano dal citaredo, per aggiungere un'osservazione sopra gli ornamenti del soffitto, dei quali un segmento è inciso sulla nostra tavola d'agg. M. L'ornamento tondo a forma di rota ch'è dipinto nella striscia centrale esisteva già nella più rimota antichità greca sia inventato dai Greci stessi, sia improntato dall'oriente, e viene impiegato fino ai nostri giorni. Si scorge cioè già in un vaso molto antico trovato a Tera [2] e vi vien riunito con altri ornamenti, alcuni dei quali a guisa di scacchi. Una somigliante riunione d'ornamenti si trova sul soffitto d'un sepolcro cornetano del secondo periodo [3] ed in un pavimento pompeiano [4]. L'ornamento a forma di rota modificato in differenti maniere ricorre spesso sui pavimenti pompeiani [5].

Wolfgang Helbig.

1 Mon. dell'Inst. II, 5. - Micali *storia* LXV = Canina *Etruria marittima* II, 84.
2 Conze *Melische Thongefässe* p. VII (Vignette unter dem Texte).
3 Nella grotta dal corso delle bighe.
4 Zahn *die schönsten Ornamente* II 79.
5 Zahn l. s. I 15. II 56. 96. III 16.

DE ARA VENERIS GENETRICIS.
(*Mon. Inst. vol. VI et VII*, *tab. LXXVI*, 4-5.)

In villa Borghesiorum suburbana lautissimo antiquorum monumentorum apparatu insigni ara adservatur rotunda opere anaglypho ornata, quae propter artem iam rudiorem miseramque nunc temporum iniuria condicionem adhuc neglecta est [1]: quod iure mireris si rerum in ea effictarum dignitatem consideras. Quae nunc ut edatur summa principis liberalitate concessum est. Extat ea in illa musei parte quae a Iunonis statua in medio posita nomen accepit. Typo eius sacrificium effictum est resque in eo ita sunt dispositae ut ara satis magna formae quadratae deos a sacrificii apparatu separet. Sacra ritu Romano fieri statim intellegitur. Primas eorum partes agit togatus ille capite velato. Dextra manu eum pateram tenere suspicor [2]. Pone aram tibicen tibias inflat, sequitur sacrificii minister qui vas adportare videtur. Quid ille egerit quem ante sacrificantem positum vides, non iam dispicitur: sed dubitari non posse puto quin etiam hic sacrificio praesto sit. Minor eius statura camillum subindicet. Iam eum qui sacrum facturus est unum e magistratibus populi Romani esse lictores illi duo significant fascibus insignes et virga [3], qua profanam turbam summovebant. Quibus interpositi sunt victimarii duo a quibus iuvencus aut iuvenca et sus ad aram adiguntur. Quae hostiae quibus deis offerantur altera typi pars ostendit. Proxime arae adstat lyra ei inposita Apollo, plectrum d.

[1] Descripta est neglegenter a Platnero (*Beschreibung der Stadt Rom* III 3 p. 247).

[2] Haec enim pars operis vetustate fere consumpti parieti opposita est, nec cum ara loco moveri nequeat res in illa parte nisi speculi ope adhibita videre licet.

[3] Cf. Maffei *mus. Veron.* 117, 1. 139, 5. 8.

tenet. Veste cum totus amictus sit quae ad pedes usque defluat, Apollinem qui dicitur Citharoedum agnoscimus. Tum Hercules conparet, quem praeter membrorum toros clava et pellis leonina produnt, quae humero leviter iniecta s. ita sustinetur ut plurima pars cum unguibus ad terram demittatur. Ad laborum requiem heroem pervenisse scyphus indicat quem d. tenet, cum s. clavam gerat. Sequitur dearum par: Herculi propior Victoria est alis grandibus insignis; s. palmam, d. pateram sive quod mihi probabilius videtur, coronam gerit. Iam obscurioris significationis ea dea quae loco suo princeps omnium est, potest videri. Chitone in eundem modum, cingulo infra pectus, cincta est quo Victoria, scilicet ut nulla corporis pars pateat; deinde pallio ita amicitur ut eo corpus inter femora et genua ambiatur et lacinia una humero s. superiniecta sit. Dextram dea pallio ut sustineat admovet, laciniam autem eius alteram sinistro brachio inmisit. S. manu sceptrum gerit, caputque diademáte redimitum, ut de Iunone cogitare liceat. A qua opinatione statim depellimur conparatione typi in villa Medicea in monte Pincio adservati quem Brunnius (*Ann. dell' Inst.* 1852 p. 341 segg.) explicavit. Ibi enim sub fastigio templi (*Monum. dell' Inst.* V 40) eandem deam videmus, nec ulla re differt, nisi quod Cupido humero eius s. inpositus Venerem indicat. Eodemque monumento docemur hanc Venerem, quae in eo Romae deae et divo imperatori sive Hadriano sive M. Aurelio societur, ex numero eorum numinum esse quibus Romani imperii tutela commendata fuit. Iam clarius huius Veneris naturam noveris, si animadverteris Anchisen ei adsidere. Quodsi eam Venerem Genetricem appellamus, nostro iure nos facere videmur. Atque etiam ex ara Borghesiana peti potest quod tali appellationi faveat. Primum enim ei publice sacrificium fieri videmus, deinde

coniuncta cum ea est Victoria, qua societate facile ludorum illorum quos memorabili dissensione, quae infra explicabitur, pars scriptorum Veneris Genetricis, pars Victoriae Caesaris dicit, memoria revocatur.

At ne calidius argumentando proripiamur, occurrit nobis opinio ab omnibus ut videtur recepta, qua Venerem Genetricem alia forma repraesentari solitam esse creditur [1]. Plinii enim testimonio (35, 156) scimus in Veneris Genetricis templo quod Caesar dictator dedicavit statuam deae ab Arcesilao clarissimo tunc temporis artifice factam esse. Quae cum a divo Iulio probata sit talis auctoritatis fuisse debet, ut posterioribus temporibus pro exemplo habita sit e quo imagines huius deae effingerentur. Hanc vero statuam a nostra plane diversam fuisse concedendum esset, si vulgatam sententiam sequeremur. Quam quidem duplici ratione probare student. In nummis enim haud paucis Sabinae [2] ab aversa parte Venus expressa est quae aliquam quidem cum nostra similitudinem habet. Tunica enim et pallio tegitur, sed sinistra pectoris pars patet vestimentaque Cois O. Iahnius recte conparavit. Deinde id ei maxime peculiare est quod pallium quo inferius corpus circumdatum est manu d. super humerum tollit quo eum operiat. Denique Cupido, sceptrum, diadema abest. Iam haec Venus Genetrix ipsa nummi inscriptione dicitur. Eiusdemque Veneris cum plura exempla supersint, non sine iusta ratione profecto opus ab Arcesilao inventum nos recuperasse Veneremque Genetricem illo modo repraesentatam esse efficiebant.

[1] Cf. C. O. Mülleri *Handb.* 376, 3; H. Brunnii *Gesch. der griech. Künstler* I p. 601, O. Iahnius *Berichte der sächs. Ges. der W.* 1861 p. 113 sgg.

[2] Cohen *méd. imp.* II p. 258 n. 24; p. 264 n. 79. 80. 81. 82.

Quibus tamen argumentis ne facile cedamus, monumentorum et Borghesiani et Medicei condicione supra exposita prohibemur. Praeter nummos enim Sabinae illa Venus nihil habet quo Genetricis admonemur: quod contra ipsis monumentis illis nos adductos vides, ut de Caesaris Venere cogitaremus. Itaque rem de integro examinandam ratus eo perveni ut veritatis speciem quae argumenta quibus sententia illa probatur, prae se ferrent falsam esse intellegerem. Extat enim Iuliae Mamaeae nummus [1], qui cum aliam plane Venerem nobis ostendat, eam eodem Genetricis nomine insigniat. Cuius comparatione per se ipsa opinio illa nisi fallor satis incerta redditur. Iam vero eius nummi typus tam prope ad nostram Venerem accedit, ut in eo eam etsi mutationes subiit agnoscamus. Nam dea in eo eodem modo amicta est; nec sceptrum desideratur. Ea autem intercedit differentia quod d. globum fert, Cupido autem ante pedes eius stat. Quae cum ita sint, argumentatio nostra iam nunc illi non modo non impar est – Veneris enim nostrae quoque plura his tribus exempla extare infra ostendam – verum etiam eo vincit quod Venus ut breviter dicam Borghesiana sive Medicea et matronali habitu et societate sua Genetricem matremque Aeneadum prodat. Restat tamen scrupulus, ipsa videlicet nummorum de Venere Genetrice dissensio. Quem facile eximi puto coniectura, Venerem Genetricem Sabinae ad exemplum statuae Hadriani aetate celebratae formatam, nomenque ei ex Augustae arbitrio inpositum esse. Nam caveas ne de templo illo Veneris et Romae cogites: in eo enim Veneris statua sedentis habitu fuit [2].

Eadem igitur dea quae in ABC [3] repraesentatur

[1] Cohen l. c. IV p. 79 n. 22. 23; p. 87 n. 67.

[2] Dio Cassius 69, 4.

[3] A = ara Borghesiana, B = monumentum Mediceum, C = nummus Iuliae Mamaeae.

aeneo signo, quod Augustae Taurinorum in museo regio adservatur, efficta est. Cuius descriptione supersedere possum, cum ea sola differentia a B adnotanda sit, sceptrum Taurinensi Veneri abesse. Quam quidem C. Gazzera primus eius editor [1] pro Venere Verticordia illa [2] habendam esse censuit. Quod ut faceret, induxit eum nummi gentis Cordiae [3] collatio. Quo Venus expressa est eodem omnino habitu eisdumque ornamentis atque in B, nec sceptrum deest. Una re differt: libram enim d. tenet. Soliti igitur in nummorum typis lusus bene gnarus Venerem Verticordiam a M'. Cordio Rufo ut nummos suos ornaret electam esse probabiliter ille coniecit. Qua in re iam Cavedonius [4] eum praeiverat. Quae coniectura si probanda esset, disputationis nostrae fides valde imminueretur. Nam iam ante Arcesilaum ea Venus extitisset, quam ab eo inventam esse contendimus, nec Arcesilaus si a libra omissa discedimus quidquam immutasset. Quae certe inprobabiliora sunt quam ut licitum videatur in opinione nostra diutius perseverare. Sed ne tam facile loco deiciamur, simplicem illam Gazzerae coniecturam esse recordemur. Et habet sane per se ipsa quo inprobetur. Libra enim quid in effigie Verticordiae sibi velit frustra quaeris [5]. Sed haec

[1] *Congetture intorno ad una statuina di bronzo del gabinetto particolare di S. M. il re Carlo Alberto del prof. Costanzo Gazzera. Torino* 1838. 4. – Repetiit statuam Clarac 632 D, 1293 A.

[2] Quade cf. Val. Max. 8, 15, 12; Plin. h. n. 7, 120; Serv. Aen. 8, 636.

[3] Cohen *méd. consul.* tab. XIV Cord. 1.

[4] *Saggio* p. 141. Cf. praeterea eundem in *Bullet. Arch. Napol.* V p. 126; *Revue numism.* 1859 p. 352.

[5] Qua ratione ducti Borghesius (Osservaz. numism. dec. 5, 7; Oeuvres I p. 271) de Venere Iusta, Graefius (*de Concordiae et Fidei imaginibus*, Petrop. 1858 p. 17 sqq.) de Venere Conciliatrice sive Concordia cogitarunt.

non sufficiunt quibus disputationi nostrae fides reddatur: debemus enim probare, ipsum Cordii typum Venerem nobis Genetricem exhibere. Certissimo igitur argumento demonstratum est, nummum illum inter annos 705 - 711 cusum esse [1]. Atqui templum Veneris Genetricis illud a Caesare anno 708 dedicatum est. Quid igitur ? Nonne veri est simillimum, nummum Cordii post hanc dedicationem conflatum esse typumque eius Arcesilai Venerem referre ? Jam libram a Cordio additam optime possumus explicare: qua re triumvir ille monetalis Caesari adulatur, cum monetam in tutela Veneris Iuliae gentis genetricis esse praedicet [2].

Nemo credo iam repugnabit quin Venerem Arcesilai multo illa probabiliori coniectura recuperaverimus. Nec potest negari Venerem quam nos pro Genetrice habemus toto habitu tali numini accommodari. Iam matronali vestitu, diademate, sceptro dignitas eius significatur ; deinde vero Cupidinem felici invento ab Arcesilao in eundem plane modum additum videmus quo in artis antiquae monumentis eum Paridi, quem ad amorem incitet, coniunctum videmus. Ut igitur Paridem in illis, ut Helenam Oenonae praeferat, instigat, ita secundum Arcesilaum Veneri Anchisae amorem commendat, quo Aeneae mater facta est Martiamque gentem condidit. Denique convenire puto tale opus illis duobus a Plinio ad Arcesilaum relatis , quorum uno

[1] Hic enim nummus ex numero eorum est qui cum in thesauris Cadriani et S. Caesarii neque in aliis ante a. 705 vel 706 reconditis reperti essent, thesauris anni 711 qui a Collecchio, S. Anna, Sassoforte nomina acceperunt inerant. Cf. Cavedonius *ripostigli* p. 216; Mommsenus *Gesch. des röm. Münzw.* p. 415 sqq.

[2] Cavedonius quidem eum a Pompeio stetisse censet propter similitudinem typorum, quae inter eius nummos et Ponticos intercedat; cf. *sagg.* p. 102; *ripostigli* p. 217. Sed hanc non tantam esse ut illud iure efficeres, iam Mommsenus monuit (*Gesch. des röm. Münzw.* p. 657).

leaenam ab Amoribus domitam, altero Centauros Nymphas gerentes finxit [1].

Potest vero etiam accuratius de Arcesilai opere iudicium fieri. Nam aut fallor aut Arcesilaus cum Venerem Genetricem animo informaret eius modi memor fuit, quo in Campania praecipue Venus illa felix vel fisica repraesentabatur. In parietibus enim Pompeianis saepius Venus picta est, quae etsi Τύχης urbicae quae Pompeiis fuit insignibus ornatur, tamen vestitu, ceteris ornamentis (corona et sceptro), habitu, Cupidine denique comite ab Arcesilai Venere prope abest [2]. In incerto autem relinquendum puto, Veneris felicis in nummo Iuliae Mamaeae [3] effigies Arcesilao antiquior an quae mea sententia est ex Arcesilai statua conposita sit. Rursus certum videtur Venerem illam a Clarac e suo museo editam [4] quamquam habitu minus matronali differat, propter Cupidinem humero innisum ex Arcesilai imitatione ortam esse.

Summi vero momenti ad auctoritatem Arcesilai recte aestimandam est ara nondum edita, quae in urbe Civita Castellana in horto qui pone ecclesiam cathedralem situs est extat. Quam hic breviter describere non ineptum puto. Videmus in opere anaglypho ab eximio artifice confecto militem a Victoria coronari. Ille libat super aram deis ante se positis. Primus est Mars lorica et casside pennis cristata ornatus; d. hastam gerit, s. tropaeum portat. Martem sequitur Venus corpore superiore usque ad femora nuda, vestimenti quo reliqua corporis induta

[1] Cf. Plin. h. n. 36, 33. 41.

[2] *Cf. Archaeol. Zeitung* 1861 p. 184. - Ceterum de hac Venere alio loco accuratius disputare in animo est.

[3] Cohen *méd. imp.* IV p. 79 n. 18. 19. 20. 21; p. 84 n. 61 62. 63. 64.

[4] Clarac 632 D, 1293 B.

sunt, lacinia super s. humerum demittitur. D. etiam ipsa hastam, s. rem tenet, quae nunc certo internosci nequit; potest tamen galea esse [1]. Super humerum autem sinistrum Cupido ita apparet, ut sinistro brachio innitatur humero matris eamque adspiciat. Etiam Venus ad eum caput convertit. Tum Volcanus pileo et amictu (dextra enim pectoris pars patet) agnoscitur. D. malleum tollit, s. longam facem quae accensa est in terram demittit. Animum eum ad ea quae Venus agat advertere manifestum est. A dextra eius incus conspicitur cui forceps inposita est. Opus desinit in bucranium taeniis non vittis ornatum. Cuius explicationem si quaeris, non credo meliorem ea inventum iri quae his duobus Ovidii (trist. 2, 296) versibus continetur:

Venerit in magni templum, tua munera, Martis:
stat Venus Vltori iuncta, vir ante fores [2].

Quibus poeta statuas in aede Martis Ultoris quam Augustus in foro suo dedicavit significat. Itaque in dubium non vocari puto, quin haec ara Marti Vltori sacra sit imaginesque deorum statuas ab Augusto positas referant [3]. Iam in aede Martis Ultoris victorem illum militem sacrificare non mirabitur qui quo consilio hanc aedem dedicaverit Augustus memoria repetet. Refert enim Cassius Dio 55, 10 verba quibus imperator eam consecravit. Cum ea librariorum culpa principio careant, Suetonii testimonium in vita Divi Augusti 29 hic perscribere praefero: « aedem Martis bello Philippensi pro ul-

[1] Eam solet tenere Venus Victrix. Cf. e. gr. C. O. Mülleri et F. Wieseleri *Denkmäler der alten Kunst* II n. 272. 272a. b.

[2] Sic enim emendavit Bentleius (*corr*. II p. 604) et post eum Hauptius (apud Lachmannum ad Lucr. III 954) versum qui antea legebatur: « stat Venus Ultori iuncta viro ante fores ». Vir Volcanus est.

[3] Statuam Martis Ultoris a nostra paulo diversam, quam Augustus in minori eiusdem templo Capitolino posuerat, cum templo ostendunt nummi.

tione paterna suscepto voverat; sanxit ergo, ut de bellis triumphisque hic consuleretur senatus, provincias cum imperio petituri hinc deducerentur quique victores redissent huc insignia triumphorum conferrent ». Sed cum typi accuratior interpretatio in aliud tempus differenda sit, nunc satis habeo de Veneris habitu quae ad rem facerent adnotasse. Haec enim Venus non Genetrix illa est sed Victrix; at is qui hanc statuam fecit auctoritati Arcesilai Venerisque Caesaris tantum cessit ut Cupidine addito illius inventum imitatus Veneris Genetricis a Caesare dedicatae admoneret [1]. Quae pro novo testimonio haberi possunt, nos de opere Arcesilai non falso iudicasse.

Neque posterioribus temporibus Arcesilai inventum minoris auctoritatis erat. Ad D. Hadrianum enim aut ad D. Marcum referendum est templum illud, sub cuius fastigio Veneris Genetricis statua posita fuit. Deinde in ara Pamphyliana, quae in eadem cum monumento Borghesiano tabula repraesentatur, eadem dea in numerum eorum numinum recepta est, quae Antoninus Pius pro generis sui tutoribus habet [2]. A Septimii autem Severi temporibus non multum recedat ara Borghesiana; cui aetate suppares sunt Iuliae Mamaeae nummi.

Sed ad aram Borghesianam tandem revertamur. Venerem igitur Genetricem illam deam esse intelleximus [3]; cui, cum primum in typo locum teneat, aram sacram

[1] Etiam Veneri quae dicitur Capuensi Amorem additum esse vestigia in basi indicare dicuntur.

[2] Deinde in onyche illo Mediceo (*Galleria di Firenze* V, 7) Antoninus non Spei, quae Zannonii opinio est, sed ipsi Veneri sacrificat, quae etsi priscis Veneris et Spei simulacris adsimulata est, tamen sceptro quod s. gerit et Cupidine adposito, quem idem Zannonius perperam pro Genio imperatoris habuit, Genetricem refert.

[3] Cupidinem ab artifice neglegentiori et rudiori omissum esse non mirabitur qui monumentis aetatis posterioris operam dedit.

esse puto. Itaque Veneri ceterisque deis publica sacra peragi vides: quocum si componis Victoriam Veneri sociatam, ludorum illorum a Caesare dictatore in dedicatione aedis Genetricis primum editorum memoria iam supra adhibita iterum ad partes vocanda erit. Quibus de ludis Mommsenus Corp. Inscr. Lat. I p. 397 ita disputavit: « Deinde mira diversitate ludi hi dedicati dicuntur modo Victoriae Caesaris, modo Veneri Genetrici sive Victrici (utroque enim nomine appellatur); nam illud numen ponunt fasti Maffeiani et Amiternini, Matius qui ipse ludos hos procuravit (Cic. ad fam. XI, 28, 6), Suetonius (Caes. 88; Aug. 10); hoc praeferunt annalium scriptores quique ex iis pendent (Obseq. 68; Plin. h. n. 2, 93; Appian. b. c. 3, 28; Dio 49, 42). Scilicet erraverunt neutri, sed Victoria eadem est ac Venus victrix Iuliorumque genetrix utunturque et alibi duobus nominibus promiscue. Ita quam aedem Veneri Victrici in theatro suo Pompeius posuit, Victoriae appellat optimus testis Tiro apud Gellium 10, 1, 7, non recte propterea erroris incusatus a Beckero top. p. 676. Cf. Varro, 5, 62 et Prellerus myth. Rom. p. 389, 707. Notandum praeterea Victricem quoque absolute reperiri pro Victoria in nummis gentis Porciae (*Gesch. des röm. Münzwesens* p. 572) ». In eo igitur Mommseno non adsentior, quod Venerem Genetricem eandem esse ac Victricem sive Victoriam contendit [1]. Concedi quidem debet Venerem Victricem non diversam esse a Victoria nec imagines fere differre; sed Venerem Genetricem a Victoria satis longe abesse ipsum Arcesilai opus ostendit. Iam vero si quid video typo a nobis edito veriora de illa diversitate docemur: ludos enim illos in honorem Veneris Genetricis eiusque co-

[1] Venus saltem Caesaris nusquam Victrix audit apud antiquos.

mitis Victoriae celebratos esse plane in eum modum, quo his deabus in ara Borghesiana sacrum fieri videmus, consentaneum esse apparet. Appellationem autem ludorum Victoriae Caesaris ideo invaluisse probabile est, quod facile ludi Caesaris cum Victoriae Sullanae comparabantur.

Verum enimvero ludos illos Veneris Genetricis sive Victoriae Caesaris et aram a nobis editam arctiori vinculo cohaerere puto. Nam cum duos alios deos Herculem et Apollinem praesentes videamus, quaestio oritur quam significationem haec deorum inter se et cum deabus illis coniunctio habeat. Neque credo alia ratio invenietur, qua apud Romanos Hercules et Apollo copulentur, nisi quod uterque eorum ludorum praeses est. De Apolline non est cur argumentis probemus: nec de Hercule dubium reliquit Mommseni disputatio de nummis gentis Volteiae, qua ludos plebeios ei dedicatos fuisse ostendit [1].

Quae cum ita sint, facile nobis persuadetur, sacra publica in hac ara repraesentata ab illis ludis non aliena fuisse. Atque togatum illum certo nomine appellare licet, cum ludos illos aut a collegio ad id ipsum a Caesare instituto aut a consulibus editos esse sciamus [2]. Equidem non dubito eum pro consule habere, cuius rei fidem lictores illi faciunt.

Victimarum priorem iuvencam esse, non iuvencum, quia Veneri sacra fiant apparet. Hinc igitur Veneri in his ludis eandem victimam sacrificatam esse discimus, quae Iunoni in sacris publicis offerebatur [3]. Porcum autem Herculi sacrum esse res est notissima.

[1] *Gesch. des röm. Münzw.* p. 620.

[2] De collegio cf. Obsequens 68; Plin. h. n. 2, 93. Consulibus hos ludos mandavit edendos Augustus. cf. Dio Cass. 49, 42.

[3] Cf. Ovid. Am. 3, 13. De iuvenco Iovi sacro cf. Prellerus *Röm. Mythol.* p. 190. 196. 204.

Quodsi arae Borghesianae opus anaglyphum recte interpretati sumus, inde non improbabili coniectura certiora de his ludis eruere possumus. Ludos enim plebeios in circo Flaminio editos esse scimus; in circo autem Flaminio Herculis Custodis et Herculis Musarum aedes fuerunt. Itaque cum eodem deo praesente ludi Victoriae Caesaris ederentur, eius dei praesentia optime ita explicatur, ut in fastis Pincianis Allifanisque et Maffeianis verba quattuor ultimis diebus ascripta « in circo » de circo Flaminio accipiamus.

A. Reifferscheid.

DUE SARCOFAGHI CON RAPPRESENTANZE BACCHICHE.

(*Mon. dell' Inst. vol. VI e VII, tav. LXXX.*)

I due sarcofaghi con rappresentanze bacchiche pubblicati sulla nostra tavola LXXX sono stati trovati nei sepolcri scoperti nel 1858 dal sig. Fortunati sulla Via latina. Insieme col secondo se ne trovarono diversi altri, uno dei quali rappresenta il mito d' Ippolito, mentre un altro contiene quello d' Adone. La prima notizia ne diede il Brunn, il quale nel Bullettino dell'a. 1858 a p. 40 segg. descrisse il primo ed a p. 87 fece alcune osservazioni intorno al secondo. Di già dal Brunn venne rilevato che esistono delle rappresentanze molto simili all'uno come all' altro, delle quali si deve qui fare il confronto.

Pel primo, il quale rappresenta il trionfo indico di Bacco, non ho potuto confrontare che le seguenti rappresentanze:

A. Visconti Mus. Chiar. tav. XXXV.

B. Museo Capitolino IV, tav. LXIII.

C. e *D.* Ambedue esistenti nella villa Ludovisi. Per quanto io mi sappia, queste due rappresentanze, delle quali anche nella descrizione di Roma III, 2, p. 590 appena si fa menzione, non sono state mai pubblicate. Mi servirò delle descrizioni, che me ne sono fatto una volta senza l' intenzione d' un tal confronto.

E. Nel palazzo Albani: Zoega Bassir. tav. VII.

F. Clarac *Mus. de sculpt.* II, *pl.* 144.

Intorno a due altre rappresentanze, le quali esistono l'una *G* nel palazzo Giustiniani (Gall. Giust. II, 122; la Descrizione di Roma III, 3 p. 368 non la menziona particolarmente), l'altra *H* in villa Panfili, non so altro se non ciò che ne disse Michaelis nel Bull. 1858 p. 173. Soltanto l' esistenza m' è nota di due altre rappresentanze, l'una nel palazzo Rospigliosi, l'altra in villa Medici, perlochè le lascio fuori del mio elenco.

I. K. L sono i frammenti presso Zoega tav. VIII, IX e LXXVI, ed *M* uno presso Visconti Pio-Clem. IV, tav. XXIII.

Ho lasciato da banda tutte quelle rappresentanze, le quali contengono o il combattimento stesso o il perdono dei prigionieri come momenti del tutto differenti.

Gli altri monumenti poi da me annoverati, quantunque in molte cose concordino, in altre però sono così differenti, che par difficile di ritrovarne un tipo comune. Più degli altri analoghi fra di loro sono *A B* ed il nostro *X*; da loro si discosta alquanto *D*, ma più ancora gli altri, i quali però neppure fra di loro più si avvicinano.

La persona principale è il dio trionfante nel suo carro, sul quale si trova anche in altre processioni. Egli sta quasi sempre in piedi, soltanto in *C* siede sopra un alto trono nel carro, come è rappresentato

anche in altri monumenti, mentre in *F* è sdrajato. Anche questa attitudine ritorna in altre rappresentanze, perlochè non vi si dee cercare un' intenzione particolare dell' artista. Come l' attitudine del dio, così cambia anche il suo vestimento, onde si può rilevare, che gli artisti, i quali eseguirono questi lavori, si servirono di certi tipi. Sotto questo rapporto interessante è segnatamente *E*, dove il dio in modo differente da tutte le altre rappresentanze apparisce vestito della sola nebride e appoggiato sur un Satiro, quale lo conosciamo dal riscontro con Arianna (v. in appresso) e da gruppi. Negli altri monumenti egli è vestito del lungo chitone (στολή), sotto il petto di forme quasi femminili [1] stretto da una larga cintola; in *A* questo è privo di maniche. In *X A* egli porta sopra questo anche la pelle di pantera, in *X* finalmente vi aggiunge una specie di scialle, il quale da tutte e due le parti attaccato alla cintola forma sopra la testa un arco, come nelle rappresentanze di Diana, delle Nereidi, delle Baccanti ed altre. E desso in generale il vestimento, che secondo la tradizione il dio aveva portato dall' oriente, pel quale egli venne ripreso come effeminato, ed in cui apparisce anche nella pompa di Tolommeo presso Athen. V p. 196 segg. Egli è sempre di età molto tenera, in *XAD* colla faccia alzata in su e rivolta da parte, concetto, che per esempio imprime alla testa d' Alessandro nel museo Capitolino ed alla Niobe l' espressione patetica, mentre in Bacco indica l' estasi, la quale in diverse gradazioni sempre si ripete in lui e nei suoi compagni. La stessa estasi si manifesta anche nel movimento come di chi con viva mossa si porta avanti (segnatamente in *XD*); è lo stesso impeto, col quale il dio

[1] Quindi sono nati gli errori del Visconti Chiar. p. 268 sgg.

si portò pel mondo per soggiogarselo. In una mano egli tiene il tirso, nell' altra le redini; tranne in *X*, dove versa il suo boccale. Quest' ultimo atto si ritrova anche altrove (nell' anzi mentovata pompa viene descritto il suo ἄγαλμα σπένδον ἐκ καρχησίου χρυσοῦ); accenna senza dubbio al dono del vino, che si deve a lui, come anche il suo giro pel mondo ebbe per iscopo la divulgazione della cultura della vite e per conseguenza del suo culto. Gli animali, che tirano il suo carro, non sono gli stessi nei diversi monumenti, ma quasi sempre di quelli i quali appartengono proprio all' oriente: in *B* leoni, in *CF* pantere; ma siccome questi, come anche i Centauri (*A*), comunemente fanno parte del tiaso, così i più significanti sotto questo rapporto sono gli elefanti [1] in *XDE*. Ma allora gli altri animali si ritrovano nella processione in diverso numero, secondochè piacque all'artista, così in *D* pantere, in *X* anche leoni — in questo un leone ed una pantera incedono accanto alla muta, precisamente come in *A*, se non che in *A* cavalca un Amore sul leone, il quale in *X*, a quel che pare preso da spavento, è cascato in terra — il Centauro, che suona la lira, ed eziandio la rara giraffa, animale miracoloso anch' esso dell' oriente, proveniente dal mare rosso o dalle Indie [2]. Di ritrovarla nella nostra rappresentanza ci deve fare tanto meno specie, in quantochè essa riunisce in sè la natura di due altri animali bacchici, come indica il suo nome καμηλοπάρδαλις. Nella pompa di Tolommeo

[1] Plin. N. H. VIII, 2: Romae juncti primum subiere (elephanti) currum Pompei Africo triumpho, quod prius India victa triumphante Libero patre memoratur. V. Becker, *Röm. Alterth.* III p. 449 seg. Nella pompa di Tolommeo in quella parte, che rappresentò questo trionfo indico, era Διόνυσος ἐπ' ἐλέφαντος κατακείμενος, adunque adagiato, come lo vediamo spesso su pantere.

[2] V. O. Jahn nelle *Abhandl. der bayr. Akad. d. W.* VIII, 2, p. 273 segg.

ne comparì una, ed a Roma se ne vide la prima nei giuochi del dittatore Cesare, dove fece grande sensazione. Due altri esempii di questo animale in rappresentanze del trionfo bacchico sono stati raccolti dal Michaelis nel Bullett. 1858 p. 173 dai sarcofaghi *GH* ed anche sul frammento d'un fregio di stucco presso Canina Tuscolo n. *L* pare essere rappresentata una giraffa.

In *A*, dove Centauri tirano il carro come non di rado anche in altre processioni bacchiche, si ritrovano leoni, pantere, elefanti e camelli [1] in diverso numero, ma questi nel fondo della rappresentanza, mentre i pedoni precedono; lo stesso vale di *B*. Soltanto in *C* mancano gli elefanti affatto; camelli si ritrovano in *ABFL*; il motivo di una pantera, la quale calpestata da un elefante attacca la gamba di questo, non hassi che in *BD*.

Siccome nella svariata gregge di questi animali segnatamente gli elefanti, così anche alcuni altri momenti accennano il trionfo indico. Nomino in primo luogo la Vittoria, la quale in *XABD* è rappresentata in modo quasi conforme dietro a Bacco e meglio si distingue in *X*, col petto destro nudo, come sogliono rappresentarsi le Amazzoni, la Roma ed altre donne di coraggio virile, nella sinistra la palma, nella destra la corona, colla quale sta per cingere il capo del dio, come anche nelle rappresentanze del combattimento essa guida il suo carro [2]. La Vittoria colla corona in mano, di proporzioni ora più piccole ora più grandi, è dai migliori tempi dell'arte in poi il simbolo degli iddii, i quali essi stessi vittoriosi

[1] Nel musaico mentovato nel Bullettino dell'a. 1843 p. 74 si dice vedersi anche una iena.

[2] Per es. Müller-Wieseler *D. A. K.* II, n. 443, 444, e parimente dopo il combattimento, rappresentante il trionfo, essa si vede sulla pasta n. 446 della medesima opera.

danno la vittoria, e dei sovrani della terra, segnalatamente degli imperatori romani. Le processioni trionfali di questi ultimi stanno perciò in stretta relazione colle nostre rappresentanze, giacchè mentre da una parte gli imperatori considerano Bacco come il loro tipo [1], gli artisti dall'altro lato presero i loro motivi da quelle scene della vita reale. In *F* la Vittoria siegue il carro separata da Bacco, più corrispondente ad una Baccante, che in *AB* incede dall'altro lato del carro e serve di complemento alla Vittoria; giacchè in *A* essa porta un oggetto, che rassomiglia ad un trofeo o ad una insegna [2]. Meglio si distingue la medesima figura nel rilievo con Ercole e Bacco sul carro, Pio-Clem. IV, 26, dove il Visconti riconobbe un trofeo. Lo stesso arnese viene portato dal fanciullo sul dorso di uno dei Centauri innanzi al carro di Bacco, Pio-Clem. IV, 22, dove il Visconti ricorda le bandiere romane; nelle mani di una Vittoria, intorno al significato della quale non può essere alcun dubbio, esso si ritrova presso Clarac tav. 189, n. 304 seg. In ogni modo dunque vi abbiamo a riconoscere un simbolo di guerra e di vittoria.

Altri contrassegni del trionfo indico sono i prigionieri e le spoglie dei vinti inimici. Di prigionieri non

[1] Numerose sono le monete greche e romane, che mostrano la Vittoria o sulla mano del vincitore, o volante verso di lui (spesso sul rovescio), sia che egli stia in piedi ossia a sedere ossia nel carro. Fra i diversi monumenti ne cito soltanto alcuni. Sul cammeo di Vienna (Müller *D. A. K.* I, n. 377) Vittoria guida il carro trionfale, dal quale Tiberio sta discendendo. Sopra una moneta ivi n. 338 Vittoria colla corona si abbassa dall'aria verso Sulla, che sta nel carro trionfale. Sul sarcofago Pio-Clem. V, tav. 31 Vittoria colla palma sta accanto al vincitore, che fa grazia ai vinti, e lo corona. Il monumento il più analogo però si è il rilievo dell'arco di Tito, Müller *D. A. K.* I, n. 345 c, dove Vittoria apparisce nel carro dietro al vincitore, cingendogli la testa della corona.

[2] Il tirso in *B* pare essere ristaurato.

si ha nessuna traccia nel nostro sarcofago, perchè i due giovani sugli elefanti, invece dei quali in *B* appariscono dei Satiri, in altri monumenti fanciulli o alati (*C*) o senza ali (*D*), sono di certo anch' essi Satiri, come viene indicato eziandio dalla collana, la quale o è formata da un serpente vivo, come se ne servirono invece di monili le Baccanti, o è fatta a guisa di serpente. Un σατύρισκος si vide anche nella pompa di Tolommeo sul collo dell'elefante del dio, parimenti come in *A*, dove essi facilmente si distinguono da' prigionieri. Questi ultimi mancano secondo i miei appunti anche in *CD*, mentre negli altri monumenti se ne vedono per lo più diversi. Essi si dividono secondo il modo, in cui sono rappresentati, in tre classi, le quali tutte e tre si trovano su *M*. Vi è in primo luogo la figura tipica in atto di camminare e vestita della clamide, probabilmente una persona di distinzione, in *MAK*. La seconda classe formata dalle donne vestite di un lungo chitone, il quale delle volte lascia una parte del petto scoperta, o in atto di camminare, come in modo molto simile su *KM*, o a cavallo, due insieme su *E* ed anche sur un piccolo frammento del museo Chiaramonti n. 322. Vi si aggiungono finalmente delle figure secondo ogni apparenza maschili, vestite d' anassiridi, sempre assise o sopra animali come in *ABFIM*, o sul carro come nella pompa di Tolommeo, o quattro insieme sul feretro, il quale apparisce anche in altri trionfi, a cagione d' esempio Pio-Clem. V, 31, a. Parimente come nei trionfi romani, tutti precedono il carro del vincitore.

In modo molto caratteristico sono accennati in *X* i tesori toccati in preda al vincitore per un dente d'elefante, il quale è legato intorno al corpo d'esso animale. Non dobbiamo dunque pensare ad un corno potorio, come

velle il Bruna. In simile modo per due denti è distinto anche la giraffa del rilievo presso Canina Tuscolo n. L, ed un dente d'elefante pare che debba ravvisarsi pure nell'oggetto ricurvo, che in *A* si scorge attaccato al primo camello sotto il prigoniero assisovi. Nella pompa di Tolommeo si videro Αἰθίοπες δωροφόροι ὧν οἱ μὲν ἔφερον ὀδόντας ἑξακοσίους e nella pompa d'Antioco descritta da Polibio XXXI, 3 vennero portati 800 denti d'elefante.

Proprio tesori non sono rappresentati in nessun monumento, mentre in alcuni ne manca fino ad ogni traccia. La tina che in *AC* viene portata da una Baccante, difficilmente vi si potrà riferire, ed anche intorno al significato dei canestri pieni di frutta, che si vedono in *M*, si deve dubitare, giacchè essi appariscono anche in altre rappresentanze di processioni bacchiche destinate all'uso dei sacrifizii, ed appunto sacrifizii troveremo accennati in appresso. Vero è, che il canestro portato in primo luogo dal Satiro potrebbe contenere piuttosto denari; come anche nei trionfi romani sempre si mentova una quantità di metallo coniato. In nessun modo però posso credere, che neppure i grandi vasi rappresentati nei nostri sarcofaghi *IL*, appartengano alla preda, ma rappresentino il cratere di Bacco portato dai suoi seguaci in solenne processione. So bene che i seguaci del dio non di rado portano vasi destinati a contenere il vino, come crateri, otri ecc. (cf. Müller-Wieseler n. 365. 422. 431. 537), e voglio di più concedere, che i crateri portati in *C* da un Satiro e da un Centauro contengano il vino per quelli della comitiva, che ne sentissero bisogno, come si trova non di rado; ma così non è in *IL*, dove il vaso a bella posta, per rivolgervi l'attenzione, è posto insieme coi prigionieri sul feretro, siccome anche sul sarcofago di Salerno presso Gerhard *Ant. Bildw.* tav. CIX, 2. 3,

il quale rappresenta il perdono dei vinti. Anche su questo si portano sul feretro insieme coi prigionieri dei vasi. Ed anche il cratere nel frammento riportato presso Zoega sulla tavola *X*, il quale secondo ciò che ne dice Zoega , appartiene a *K* , secondo l' attitudine di chi lo porta appena si può prendere per pieno. Tutti questi esempii troppo ricordano i preziosi arnesi del tempio di Gerusalemme portati nella pompa trionfale di Tito ed i preziosi vasi portati nei trionfi degli imperatori romani [1] , per lasciare alcun dubbio intorno al loro significato. Fino dai tempi i più antichi i vasi sono cose preziose κατ' ἐξοχήν. Essi si trovano in monumenti, p. e. nel rilievo etrusco rappresentante il ratto di Elena (Overbeck *Gall.* p. 263 seg.), nel riscatto di Ettore (Annali 1861 p. 226) secondo il racconto nell' Iliade XXIV, 231 segg., e dalla storia dell'arte è noto, che di già in tempi antichi essi vennero formati di dimensioni colossali per rendere loro un pregio particolare. In quanto a Bacco si legge presso Diodoro IV, 3 e 5, che esso portò molte λάφυρα dalla sua spedizione nelle Indie.

Queste sarebbero le figure le più necessarie o caratteristiche, che ci indicano il trionfo indico. Due sole inoltre , le quali non mancano neppure in altre rappresentanze del tiaso , si aspettano anche nei nostri

[1] V. sul trionfo di Flaminio Liv. XXXIV, 52 *vasa multa omnis generis*; su quello di Pompeo Appian. *Mithrid.* 116 ζεύγη καὶ φορεῖα χρυσοφόρα; in quello di Lucullo φορήματα εἴκοσι μὲν ἀργυρῶν σκευῶν, χρυσῶν δ' ἐκπωμάτων καὶ ὅπλων. Anche nella pompa di Antioco si mentovano molte χρυσώματα ed in quella di Tolommeo alcuni fra i mori mentovati poco anzi portano χρυσοῦς καὶ ἀργυροῦς κρατῆρας. Presso Ateneo XI, 782 Parmenione riferisce ad Alessandro sul peso delle ποτήρια riportate in preda e particolarmente di quelle λιθοκόλλητα, e nei caratteri di Teofrasto 23 l'ἀλαζών, dopo aver raccontato la sua amicizia con Alessandro, si vanta ὅσα λιθοκόλλητα ποτήρια ἐκόμισε.

monumenti secondo la descrizione di tutta la spedizione data da Luciano nel Διόνυσος, vale a dire i due ajutanti di campo del dio, Sileno e Pan. Essi comandano presso Luciano le ale e si descrivono in primo luogo, Sileno come ἕνα μέν τινα βραχὺν πρεσβύτην ὑπόπαχυν προγάστορα ῥινόσιμον ὦτα μεγάλα ὄρθια ἔχοντα, ὑπότρομον, νάρθηκι ἐπερειδόμενον, ἐπ' ὄνου τὰ πολλὰ ἱππεύοντα ἐν κροκωτῷ καὶ τοῦτον πάνυ πιθανόν τινα συνταγματάρχην αὐτοῦ. E quasi conforme alle singole parole di questa descrizione vediamo rappresentato Sileno in modo molto analogo in *XAB* in un posto molto distinto, in *XB* quasi in mezzo di tutta la composizione. Il molle abbigliamento, le forme del corpo piccole piuttosto e grassotte, il passo vacillante, il quale come in *B*, così senza dubbio anche in *A* venne retto da un bastone, e finalmente anche la saviezza vi sono molto bene espressi [1]. In modo simile, ma vestito in maniera più leggiera, egli apparisce in *F*, più da guerriero, ma a bello studio caricato, collo scudo e cavalcante sopra una pantera in *E*. In *C* egli si appoggia sopra un giovane Satiro, di modo che vi par essere rilevata piuttosto la sua ubbriachezza, sulla quale forse l' allegrezza per la vittoria tosto riportata non è rimasta senza influenza; in *D* finalmente egli suona la lira e balla, per celebrare la vittoria.

Pan viene descritto da Luciano nel modo solito, ed anch'esso prende in alcuni dei nostri sarcofaghi evidentemente un posto distinto, quantunque anch' esso non manchi neppure in altri monumenti. In *X* però egli occupa un posto affatto subordinato, giacchè parimente come in *F* vi è sdrajato per terra, probabil-

[1] La medesima figura di Sileno intanto si trova anche in altre occasioni. Nel sarcofago Pio-Clem. V, tav. 8 p. e. egli precede Bacco incontro ad Arianna.

mente spaventato dal gran serpente sporgente dalla cista, sia per ruzzo ossia per curiosità da lui aperta. In *C* egli mette in atto di camminare il piede sulla cista. Più importante il dio apparisce in *AB*, dove tiene un posto simile a quello di Sileno, verso il quale di più si rivolge. In ambedue le rappresentanze lo distinguono orecchia lunghe e pendenti. In *A'* egli precede immediatamente il carro, anche qui mettendo il piede sulla cista e portando sulla spalla a guisa d' un' arma un oggetto poco distinto, probabilmente il *pedum*, ῥάβδον καμπύλην ἐπηρμένην a detta di Luciano. Più grossa ancora è l'arma in *B*, dove il dio colla destra tiene le redini dei leoni. Già dal Visconti poi venne rilevato, come il vivo passo colle gambe da capro e l'attitudine dritta formano lo stesso contrapposto con Sileno indicato anche da Luciano.

Eccettuati i Satiri e le Baccanti, i quali in alcuni dei monumenti da noi trattati o guidano i carri coi prigionieri, o servono di scorta a questi ultimi (come in *EIKL*(?)*M*), fra i quali uno in *K* in segno del carattere guerresco della processione suona una immensa tuba, ma i quali non lasciano riconoscere tipi certi tranne un solo Satiro di sembianze giovanili e belle forme, il quale, gettata la clamide in modo elegante sull' omero sinistro ed il tirso appoggiato alla spalla, pieno di dignità incede, mentre in *M* e in simile modo probabilmente in *E* (e a quel che pare in *G*) conduce un elefante per la proboscide, — questi eccettuati, dico, gli altri compagni non accennano con necessità il trionfo indico, giacchè balli ed ogni genere d'estasi, musica di cembali, tamburrini, flauti e lire sono cose proprie ad ogni tiaso bacchico. Mentre così facilmente si comprende, che in queste figure le rappresentanze sui diversi sarcofaghi anche più differiscono fra di loro, purtuttavia nessuna di esse ci riesce affatto

nuova, ma tutte si ritrovano anche in altri monumenti. Qui fa d'uopo di rilevare quel che v' è di comune nella nostra serie, nella qual' investigazione partirò da *X*. Ho di già mentovato il Centauro distinto di una corona di pino e suonante la lira, il quale si troverà di rado isolato (*C*), ma spessissimo accoppiato ad un altro. Come altrove spesse volte siede un Amorino sul suo dorso o guidandolo o in altra attitudine — rammento le famose statue d'Aristea e Papia — non meno che sui Centauri marini dei sarcofaghi dalle Nereidi, così porta questo nel nostro sarcofago un Satiro di forme piuttosto adulte, il quale suona il piffero. Baccanti si vedono con cembali su *XB*, col timpano su *XCDF* (Zoega tav. X spettante a *K*), con doppie tibie in *X* in modo un poco differente da *ABF*; un Satiro, che suona il flauto, su *C*, e nel rilievo *D*, il quale è più ricco di tiasoti degli altri, anche una Baccante colla lira, mentre quella colla tina si trova anche in *C*. La predilezione per fanciulli o alati o privi d'ale ha variato anche queste scene con diversi motivi noti anche altronde: così in *D* un fanciullo ruzza in terra con un capro, mentre in *A* uno cavalca sopra una pantera. Più interesse offrono i Satiri con fanciulli, i quali come tante altre, forse la più parte delle figure dei tiasi, probabilmente derivano da famose statue che hanno servito da tipi. Così nella parte destra di *X* verso l'estremità un Satiro dà a bere da un vaso ad un piccolo Satiro diritto innanzi a lui, il cui originale è senza dubbio il quarto fra quelli mentovati da Plinio XXXVI, 29 come esistenti nella *porticus Octaviae*: *quartus cratere alterius sitim sedat* [1]. Lo stesso gruppo si ritrova sul sarcofogo del ritrovamento d' Arianna Pio-

[1] Ad *alterius* ha da supplirsi naturalmente dal precedente *infantis*. Lo dimostra tutta la composizione, della quale parlerò in appresso, il senso del gruppo stesso e finalmente la circostanza, che Plinio non annovera cinque, ma soltanto quattro Satiri.

Clem. V, 8, riunito con quello d'un altro Satiro, il quale sulla sinistra porta un fanciullo, mentre colla destra alza una maschera barbata, ed anche questo ultimo gruppo si ritrova fra le rappresentanze del trionfo indico in *D*. Così gli artigiani che eseguirono questi motivi, vennero portati da uno all' altro.

Un gruppo, il quale anch' esso spesso si ripete in altri tiasi, p. e. nel ritrovamento d'Arianna presso Gerhard *A. B.* tav. CXII, 2. 3, ed in una pompa nella medesima opera tav. CXII, 1, si è l'Ercole ubbriaco, il quale spinto e portato da Satiri, in atto di cascare su *BCG* assale ancora una Baccante, mentre altri Satiri, grandi e piccoli, si sforzano a portare il suo immenso schifo o la sua clava. Egli è stato introdotto in queste rappresentanze secondo ogni probabilità, perchè specialmente nei tempi più recenti del dominio degli imperatori egli venne celebrato come vincitore del mondo e particolarmente dell' oriente e come trionfatore, nella stessa guisa come Bacco, anzi insieme con questo [1]. Che Ercole poi vi apparisca in attitudine molto meno dignitosa del suo fratello divino, che egli più si abbandoni al godimento della vittoria, ciò corrisponde appunto alla sua natura, doveva raccomandarsi all'artista per la variazione, ed aveva nei monumenti sepolcrali probabilmente anche il suo significato particolare (Annali 1860 p. 395). Una volta però li vediamo anche tutti e due riuniti da fratelli sul carro trionfale, Pio-Clem. IV, tav. 26, perchè, secondo ciò che finora abbiamo esposto, e specialmente a cagione della Baccante col trofeo mentovata innanzi, possiamo attribuire a questa rappresentanza un significato più preciso, che non fa il Visconti, vale a dire riconoscervi un comune trionfo indico.

[1] V. Preller *Röm. Mythol.* p. 657. 719. *Griech. Myth.* II p. 267 segg.

Resta da mentovare ancora un gruppo più o meno eseguito in *XAD*, ai quali manca quello di Ercole, voglio dire il sacrifizio, sia soltanto accennato, ossia veramente celebrato, che apparisce parimente in molti altri sarcofaghi bacchici [1]. In *X* si vede soltanto il piccolo altare col fuoco acceso — un altro, di quel genere di altari o timiaterii che molto spesso si vedono fra il tiaso e vennero portati in grande quantità anche nella pompa di Tolommeo, ne apparisce accanto a Sileno — al suo lato il capro destinato ad essere sacrificato presso a poco come Pio-Clem. V, tav. 8, e nel fondo in attitudine tranquilla una Baccante con lunga fiaccola ed il capo coperto. Quest' ultima circostanza indica probabilmente l'età più avanzata, come al solito le donne occupate nel sacrifizio sono d' età avanzata, mentre alle più giovani si lasciano i balli ed i riti più strepitosi e più appassionati. Su *A*, dove il disegno ha da supplirsi dalle notizie del Visconti, e su *D* si scorge all' estremità destra l' immagine del Bacco barbato (?) fatta a guisa d'erme, ed in *A* si celebra il noto sacrifizio d'un gallo, eseguito da una Baccante tutta vestita, di età secondo ogni apparenza avanzata, innanzi all' immagine, qui senza fiaccole, mentre in *D* una fiaccola è appoggiata al grande altare, innanzi al quale sta il capro, ed una Menade con fiaccola e timpano, ed altre Baccanti ballano innanzi all' immagine.

Se questo sacrifizio abbia un significato speciale, se forse, eseguito dai seguaci del tiaso bacchico, esso abbia lo stesso significato, che ho supposto, dove lo eseguiscono degli uomini (Annali 1860 p. 390), indotto

[1] Anche sul vaso pubblicato nei Mon. ined. d. Inst. VI tav. 37, il quale è simile sopratutto per la presenza del giovane Bacco accanto alla sua immagine arcaica barbata. Cf. Annali 1860 p. 5 segg.

a ciò specialmente da un sarcofago del museo Chiaramonti descritto nello stesso luogo, o se esso sia soltanto una specie del culto del dio, come ne è un' altra il ballo frenetico delle Baccanti, è difficile a decidere. Che intanto non vi abbia luogo alcuna relazione più stretta colla scena principale, sembra potersi rilevare dalla circostanza, che lo stesso sacrifizio si trova in tante altre scene di significato differente [1].

Abbiamo veduto che le figure, che accennano di necessità il trionfo indico, non sono nè sempre numerose nè sempre le stesse. Sarebbe dunque possibile, che in questa ed in quell'altra pompa si fosse voluto rappresentare il medesimo trionfo, ma ciò allora non è espresso e perciò non prova niente. Gli elmi sulle teste di Menadi sono troppo in contraddizione col carattere bacchico, quale egli viene espresso generalmente, secondo il quale appunto la vittoria degli inermi sopra degli armati (Eur. *Bacch.* 743 segg.) è il miracolo del dio, ed appariscono troppo di rado nei monumenti, per non far nascere sospetto intorno alla loro esistenza, p. e. nel sarcofago Mus. Capitol. IV tav. 47 e Clarac pl. 143, come presso Zoega tav. LXXVII essi si debbono evidentemente ad un ristauro moderno [2]. Su *F* della nostra serie le figure

[1] Così nel ritrovamento d'Arianna Gerhard *A. B.* CX, 2. *Mon. Matth.* III, 7. Clarac II pl. 132, 150. Pio-Clem. V, 80; in una pompa, dove Bacco e Sileno tutti e due cavalcano, Mus. Chiaram. I tav. XXXV; nel tiaso senza azione determinata Gerhard *A.B.* CX, 1. Ancora meno si deve naturalmente cercare un rapporto certo e distinto di questi gruppi, se si considerano come appartenenti ad essi e formanti una specie di transizione le preparazioni pel sacrifizio d' un ariete e simili motivi di significato più generale, i quali accennano piuttosto un sacrifizio, che non lo esprimano.

[2] In quella parte della pompa di Tolommeo, la quale rappresentava in specie il trionfo indico, si trovarono anche *Σάτυροι ἑκατὸν εἴκοσι πανοπλίας οἱ μὲν ἀργυρᾶς οἱ δὲ χαλκᾶς ἔχοντες*. I nostri sarcofaghi intanto differiscono assai dal verismo di questa pompa, dove anche il dio stesso

distinte d'elmi sembrano essere di genere maschile e rassomigliano affatto ai Coribanti [1], i quali non di rado fanno parte dell'armata di Bacco.

Grande varietà delle figure, le quali senza un ordine fisso si succedono una all'altra, è propria, siccome a tutte queste rappresentanze di pompe trionfali, così anche alla nostra, e se le leggi della composizione vi sembrano piuttosto trascurate, ciò non ci può far meraviglia in una tale riunione dei motivi presi di qua e di là [2].

Volgiamoci adesso al secondo sarcofago della nostra tavola, il quale e per esecuzione più fina e per la composizione meglio ideata forma un bel contrapposto con quello descritto in primo luogo. Confrontandoli ambedue si sente, quanta grazia venga ad un' opera d' arte dalla simmetria. Nel mezzo si trova il medaglione, il quale sostenuto da due figure accessorie della composizione così spesso occupa il mezzo dei sarcofaghi, mentre lo spazio sotto di esso al solito contiene una piccola composizione separata.

aveva ricevuto il suo θυροσόλογχον. Più in questo senso sono eseguiti quelli, i quali contengono lo stesso combattimento, ma neppur essi secondo tipi più antichi. Diversamente bisogna giudicare sul dipinto vasculare presso Müller-Wieseler II n. 516. Giacchè, se il Sileno in questo, dopo aver messo l'elmo in testa, si mette le cnemidi, per prepararsi alla battaglia, facilmente si riconosce, essere stato ricercato appunto un effetto comico in questa composizione.

[1] P. e. Zoega tav. LXXXI = Müller-Wieseler II n. 413. Cf. n. 412.

[2] Affatto particolare a *B* è il paesaggio nel fondo con divinità campestri, le quali mentre servono a riempire il vuoto, in pari tempo formano un bel contrapposto collo strepitoso giubilo della comitiva, che passa innanzi. – Le parti laterali di *X* mostrano ognuna una Menade, che dirigge il suo ballo verso la facciata. Due Satiri anch'essi danzanti e molto rassomiglianti fra di loro le seguono con gesto lascivo. Tutti e due questi gruppi sono composti di motivi noti, ma eseguiti con minore diligenza che il resto della rappresentanza.

Nel nostro sarcofago, come in tanti altri, il medaglione è rimasto vuoto. Si potrebbe credere, che molti di questi medaglioni fossero stati dipinti, se, mentre da un lato sembra poco probabile essere stata colorata soltanto una parte del sarcofago, dall' altro lato non fosse del pari improbabile, che i colori in tutte le parti fossero svaniti fino all'ultima traccia. Di più si può rilevare da molte di quelle teste su sarcofaghi, le quali destinate a rappresentare il ritratto del defunto poi non vennero eseguite, che non sempre i sopravviventi si prendessero cura di far terminare in seguito queste opere e di togliere quelle traccie d'un lavoro da fabbrica. Nel nostro sarcofago il medaglione viene sostenuto da due Satiri ignudi, i quali insieme con una Menade da ambedue i lati precedono un carro, verso il quale essi si rivolgono. Che questo scudo retto da due figure della composizione non abbia alcuna relazione intrinseca con quella, si può rilevare dalla sua ripetizione in composizioni del tutto differenti, se non si vuol ammettere l' idea più generale, che il defunto in esso rappresentato, ancorchè non vi si trovi nè il suo nome nè il suo ritratto, desiderasse di trovarsi in una tal compagnia. Le due Menadi con cembali e tamburrini, nelle loro mosse molto rassomiglianti a Niobidi, sono tipi conosciuti; l' una di esse si trovò anche in *X*. Seguono due coppie di Centauri con alcune variazioni. In quella a sinistra cioè formata da due Centauri di sesso differente il maschio suona la lira, come in tante altre rappresentanze, e la femmina che tiene un ramoscello si rivolge indietro, mentre a destra si vede un Centauro giovanile colle doppie tibie eseguite molto minuziosamente ed un Centauro barbato col *vannus* o altro simile arnese. Anche in questa coppia il secondo rivolge la testa indietro. Con simile variazione sono rappresentati gli Amorini, i quali anche qui stanno cia-

scuno sopra il Centauro d'avanti. Tutti e due tengono maschera e *pedum*, ma mentre quello a sinistra si è messo in capo la maschera di Pan a guisa di berretto, quello a destra sta ricevendo una maschera di Sileno dalla donna sul carro. Così sono variate anche le due figure principali. A sinistra si vede il giovane Bacco vestito della nebride, la sinistra appoggiata al tirso, il braccio destro disteso intorno alla nuca del suo Satiro. Questo gruppo ci deve richiamare in mente il quarto di quei Satiri citati poco anzi e mentovati presso Plinio XXXVI, 29: *unus Liberum patrem palla velatum umeris praefert*, benchè *palla velatum* (perchè sembra essere un poco troppo arrischiato il volere scrivere invece di ciò *pelle velatum*) meglio convenga alla nota figura del Bacco più attempato, che rende visita ad Icario (v. Jahn *Arch. Beitr.* p. 199, n. 1), e ad analogia del quale deve essere ristaurata probabilmente anche la famosa testa in bronzo esistente nel museo di Napoli [1]. Si confronti di più il giovane dio ubbriaco, il quale involto nell' imatio viene spinto da un piccolo Satiro, Pio-Clem. IV, tav. 21 [2]. Malgrado queste differenze nel vestimento merita di essere rilevato, che a quel gruppo nella *curia Octaviae* corrispondeva evidentemente il secondo *alter Liberam similiter* (*Satyrus umeris praefert*), corrispondenza, la quale pare essere

[1] V. Friederichs *Arch. Zeitung* 1862 p. 226 segg. A questo però non posso acconsentire in quanto al frammento di Berlino, che dice aver fatto anch'esso parte d' un gruppo con qualche Satiro, mentre a me pare più probabile il ristauro d'una patera nella destra.

[2] Che questo sia il senso preciso dell'espressione *umeris praeferre*, è chiaro. Ad un Satiro, che porta il fanciullo assiso sulla spalla, non converrebbe la parola *umeris*, nè fa d' uopo di emendare con Sillig *ulnis*, emendazione la quale provocherebbe una idea affatto falsa quantunque seguita anche da Preller *Griech. Myth.* I, 535. Come mai la piccola Libera o Arianna sarebbe essa venuta nelle mani del Satiro?

stata continuata nei due gruppi dei Satiri con fanciulli e probabilmente anche nelle due *Aurae*. Siccome dunque nella curia al Bacco appoggiato sopra un Satiro corrisponde un' Arianna appoggiata in simile modo, così apparisce in sarcofaghi principalmente la figura del Bacco giovane spinta da un Satiro non soltanto nel ritrovamento d' Arianna (v. anche il bel frammento presso Bröndsted *Reisen* tav. LX, Müller-Wieseler II n. 421, dove si osserva pure una piccola variazione nel vestimento), ma, il che per noi è più rilevante, dirimpetto ad Arianna o Libera, che gli viene incontro come nel nostro sarcofago ed in altri simili [1]. Perchè che questa sia Libera, è fuori di dubbio. Dove Bacco o è assiso accanto ad una donna o sdrajato nel suo grembo, la denominazione di quella può essere dubbiosa, ma così dirimpetto in segno di piena uguaglianza, quale esiste fra il padrone e la padrona, gli si mette Arianna sola. Ancora più chiaro apparisce questo significato, se in *N* troviamo anche Arianna appoggiata ad un Satiro, il qual concetto pare essere introdotto per soddisfare alla legge d' una stretta simmetria, che altrove forse si è voluto evitare a bella posta. . . . . .

Siccome i mentovati sarcofaghi nei momenti essenziali concordano, così ne rammenterò soltanto le differenze principali. In *R* la sola Arianna sembra venire da sinistra; io almeno ho notato soltanto, che dietro a due Centauri sembri stare in un carro una donna velata ed accanto ad essa un'altra colla tina e due Satiri, uno dei

1 Gli esempii a me noti sono oltre quello che pubblichiamo *Z* i seguenti:

N. presso Cavaceppi Raccolta III, 10.

O. presso Lasinio sculture del Camposanto tav. 98.

P. presso Clarac II pl. 124 n. 151.

Q. presso Millin *voyage* ecc. 37, 3 e nelle *Antiquités de Marseille* pl. 22.

R. un frammento inedito del palazzo Riccardi a Firenze.

quali porta un fanciullo sulla mano sinistra [1]. Il vestire di Bacco, come quello d'Arianna, nelle varie repliche di questa composizione non è del tutto conforme. Invece della nebride come in *ZO*, egli porta in *P* l' imatio, in simile guisa come sul frammento anzi citato presso Bröndsted, mentre in *N* la veste del dio pare essere la *palla* indicata da Plinio. Anche il Satiro manca in alcuni monumenti (*OP*), dove il dio tiene nell' una mano il cantaro, coll'altra il tirso (il quale in *P* parimente come nella rappresentanza d'Arianna viene portato da un piccolo Pan, che vi rimpiazza il Satiro delle altre rappresentanze). La sua consorte Arianna è sempre vestita in modo molto decente d'un chitone cinto (colle maniche lunghe su ZOP) e d'un imatio, quasi come la statua di Libera trovata insieme con Bacco presso Monte Rotondo ed esistente ora nella galleria dei candelabri del Vaticano n. 161. In *R* vi si aggiunge il velo. Anche Arianna tiene il tirso in *ZNOP*, ed in *P* colla destra le redini. Nei Centauri e negli Amorini si ripetono a vicenda motivi noti. In *P* l' insieme è un poco ristretto, dimodochè le Menadi, a sinistra colla tuba,

[1] Lo stesso si vede accanto a quello *qui alterius sitim sedat* presso Visconti Pio-Clem. V, 8 nel ritrovamento d'Arianna; nella stessa scena presso Clarac II pl. 127; finalmente nel nostro monumento, a quel che pare, nel riscontro di Libero e Libera. Sarebbe mai possibile, che egli rappresentasse il quarto di quei Satiri presso Plinio, *qui ploratum infantis cohibet*? Che ciò non conviene al famoso Sileno col fanciullo, come volle Welcker, è chiaro, giacchè non vi è espresso nè il *ploratus* nè lo *cohibere*. Al mio parere il gruppo sarebbe stato incompleto, se non vi si fosse veduto il motivo del pianto, e dall'altro lato anche *cohibere* era difficile ad esprimersi senza questo. Quel che io desidero, ci offre il gruppo Pio-Clem V, 8. Il motivo originario pare esserne questo, che il Satiro ha spaventato e fatto piangere il fanciullo, mostrandogli la maschera di Sileno ed ora cerca di acchetarlo levando la maschera. Un simile gruppo in una composizione variata v. presso Clarac II, pl. 128, 172.

a destra con cembali, incedono accanto al carro, mentre lo scudo viene portato da un Centauro ad ogni lato. In *NOQ* lo scudo viene retto da due Vittorie, e sotto di esso si vede una palma con due prigionieri in brache assisi da ambedue i lati di quella, mentre *P* ed *R* (frammentati) mostrano in figure piccole il combattimento di Pan con un capro, spettatori del quale sono Sileno qual giudice, due assistenti, che da ambedue le parti si avvicinano, e Pan ed un fanciullo cavalcanti sopra una pantera ed un capro. Un ragazzino ancora più piccolo si avanza da destra.

Se ora domandiamo del significato di tutta la situazione, non bastano quelle Vittorie e quei prigionieri per poterla riferire alla vittoria indica, giacchè mentre Arianna non vi ha che fare, quelle figure mancano negli altri rilievi della nostra serie; le Vittorie poi in atto di tenere uno scudo si ritrovano non soltanto in altre rappresentanze, ma anche in relazione più generale con Bacco, p. e. presso Clarac II tav. 124, 105. Nè basterebbe il voler supporre, che, se i due carri qui s' incontrano invece di andare uno accanto o dietro all'altro, il motivo ne sia stato lo scudo, che si voleva applicare in mezzo. Che anzi l' intenzione delle due divinità sia infatti quella di rincontrarsi, come al primo aspetto ognuno deve credere, si rileva da diversi contrassegni. Sul coperchio cioè (e qui, come spesso, la composizione di questo serve di complemento o di continuazione alla composizione principale) vediamo Bacco e Arianna in tenera riunione, ed una tal riunione debbe essere stata accennata anche negli anzimentovati gruppi presso Plinio rappresentanti le stesse divinità, spinta ognuna da un Satiro, giacchè anche questi debbono essere stati rivolti uno verso l'altro. Alla stessa idea porta

finalmente la circostanza, che in *P* il medaglione mostra i riuniti ritratti di due conjugi.

Siccome però Arianna apparisce di già accompagnata dal tiaso bacchico, siccome poi niente accenna alle solenni nozze e meno ancora si può pensare al primo riscontro, dove Arianna venne trovata immersa nel sonno, così l'unica supposizione, che sia possibile, pare quella, che vi sia rappresentata l'annua riunione delle due divinità della natura [1]. Soltanto di volo posso accennare qui la relazione che esiste fra questa serie di monumenti ed un'altra, dove apparisce Bacco in una pompa per lo più insieme con una donna sopra un carro [2]. Che questa donna, nel cui grembo il dio riposa in *a b c d e f*, sia Arianna, non voglio a dirittura negare, quantunque il vestimento permetta qualche dubbio intorno alla sua denominazione, giacchè questo per lo più è più leggiero, che non è solito e naturale nella figura d'Arianna. Pare poi, che nelle rappresentanze, dove ambedue le divinità sono unite, eccettuate quelle, dove esse rivolgono la loro attenzione a qualche spettacolo, abbia a distinguersi una doppia attitudine. O esse appariscono in attitudine dignitosa ritte in piedi o assise ed anche sdrajate come iddii congiunti in matrimonio e sovrani, o nella riunione più tenera; ed allora in Bacco, ancorchè egli riposi

[1] V. Preller *Griech. Mythol.* I p. 332 seg.
[2] *a.* Museo Veronese LXXIII.
b. Cavaceppi Raccolta II, 58.
c. Pio-Clem. IV, 22.
d. Guattani III pl. 70.
e. Clarac II pl. 138.
f. Clarac II pl. 143.
g. Pio-Clem. V, 7.
h. Lasinio scult. 127.
i. Pio-Clem. IV, 24 e Gerhard *arch. Zeit.* 1859 tav. CXXX.
k. Gerhard, l. c.

nel grembo di Arianna, purtuttavia è sempre espresso l'appassionato amante. Da questo tipo però differiscono quasi tutte quelle rappresentanze mentovate in primo luogo. In esse la donna ha piuttosto il carattere d'una nutrice (Nisa), nel grembo della quale in posizione adagiata riposa il dio, senza che nella più parte delle rappresentanze si curi molto di essa. Ma anche posto che fosse Arianna, purtuttavia la situazione non è indicata in modo più preciso, e come il dio in altre rappresentanze apparisce solo sul carro nella pompa, così poteva trovarsi accanto ad esso anche la sua consorte. Che la pompa sia una pompa nuziale, non è espresso neppure in *i k*, monumenti, per i quali particolarmente è stata proposta una tale spiegazione [1]. La posizione adagiata nel carro, e la circostanza, che o la sposa oppure Semele qual paraninfa, tutte e due in parte scoperte, precedono in un carro, sembrano essere altrettante prove contro una tale asserzione.

Le maschere, le quali non mancano quasi mai, accennano nei nostri sarcofaghi senza dubbio agli agoni scenici, i quali dappertutto erano congiunti colle più belle feste bacchiche. Agli stessi devono riferirsi anche i combattimenti di Pan col capro in *a*, e nell'altra serie le due donne che in *g* (e *h*, dove Bacco si vede nel carro senza compagna), precedono sopra un basso carro con una maschera tra di loro, secondo ogni probabilità rappresentanti la tragedia e la commedia.

Piuttosto che questa serie potrebbe confrontarsi colla nostra il sarcofago Casali, sul quale riconosco ambedue le volte Bacco ed Arianna, a quel che pare, in due diverse parti della stessa festa. La solennità, che

[1] Gerhard l. c.

comparisce nella rappresentanza principale, la circostanza, che Arianna vi è velata, e la presenza di Mercurio convengono bene a quella riunione dei conjugi dopo una separazione antecedente. Una interpretazione recisa però non è possibile in questi monumenti, i quali in genere hanno un carattere decorativo ed, invece di essere l' impressione di una idea precisa, sono piuttosto una riunione di diversi motivi.

Sul coperchio vediamo delle Baccanti sdrajate al convito. Esse si trovano non di rado sui coperchii, al basso campo dei quali una tal rappresentanza ben conveniva, ma eccettuato il sarcofago Casali, il quale, come abbiamo veduto, ne differisce assai, non troviamo mai Bacco ed Arianna fra queste Baccanti. Arianna vi è vestita conforme alla situazione mutata in modo più leggiero, ma sempre decente, Bacco rigettandosi con espressione estatica la bacia – motivo che si ripete spessissime volte nelle rappresentanze di questo dio. Nell'attitudine delle figure si fa sentire una certa monotonia.

Siccome ho tentato di già più d' una volta di riferire figure di sarcofaghi bacchici a celebri tipi statuarj, così mi sia lecito di proporre una simile congettura anche intorno ad una figura del coperchio. Dico il piccolo Satiro a sinistra, il quale s' ingegna ad attizzar il fuoco sotto una caldaja, probabilmente coll' intenzione di riscaldare dell' acqua onde mescolarla poi col vino [1]. Questa figura si ripete in diverse rappresentanze. Con essa si confronti quel che dice Plinio XXXIV, 79 *Lycius Myronis discipulus fuit, qui fecit dignum praeceptore puerum sufflantem languidos ignes* e § 83 *Styppax Cyprius uno celebratur signo splanchnopte; Periclis Olympii vernula hic fuit, exta torrens ignemque oris pleni spiritu accendens.*

[1] V. Becker, *Charikles* I p. 458 (ed. I.)

Il grembiale intorno ai fianchi del nostro Satiro, il quale, quantunque non inaudito, purtuttavia fa specie — si osservi particolarmente quanto male stia con esso la piccola coda — conviene forse meglio al *vernula*, ma anche il *puer* di Licio può essere stato un servo, e l'attitudine del nostro Satiro rammenterà ad ognuno le posizioni difficili e complicate delle figure Mironiane, di modo che vorrei pensare piuttosto all'opera di Licio [1].

Il Centauro col cratere o boccale ed i due Satiri colla pantera sulle due parti laterali sono senza significato particolare.

[1] Non intendo, perchè Brunn nella *Künstlergesch.* I p. 259 identifichi piuttosto le due opere di Licio mentovate da Plinio, anzichè con una di queste quella mentovata da Pausania.

(*Tradotto dal tedesco.*)

E. Petersen.

MUSAICO TUSCULANO.

(Mon. dell' Inst. vol. VI e VII, tav. LXXXII.)

Il musaico, che pubblichiamo, fu scoperto nell'estate dell'anno 1862 nel giardino dei Padri Camaldolesi detti del Tusculo vicino a Frascati, per le cure specialmente del Rm̃o Padre D. Emiliano, visitatore generale di quei Padri, alla gentile mediazione del quale dobbiamo puranche il permesso di renderlo di pubblica ragione, e ne ha dato un breve annunzio il Pinder nel Bullettino 1862 p. 179 sg. Ivi sono stati descritti e dichiarati per mezzo di una pianta anche la costruzione e gli avanzi della camera, della quale il musaico in discorso formava il pavimento, nè sapendo io aggiungere alcuna cosa alla descrizione del Pinder non mi pare mestieri di ripeterla. Consta il musaico solamente di pietre nere e bianche ed è conservato perfettamente.

Passando dunque all'oggetto delle rappresentanze, prima dobbiamo fermarci un momento alla maniera della composizione, che ha qualche cosa di rimarchevole. Poichè nè forma una composizione continua, le cui figure presentino tutte la stessa facciata, come si vede p. e. nei noti musaici della villa Borghese, nè vi è un centro della composizione, attorno del quale le altre figure si aggruppino simmetricamente, come p. e. nel musaico ottagono del Vaticano (Mus. Pio-Clement. VII, t. XLVI), ma le figure pajon esser disposte affatto arbitrariamente, soltanto per riempiere lo spazio [1]. Esse sono rivolte in varie direzioni, l'una indipendentemente dall' altra, e stanno su varj piani, che per ognuna di esse

[1] Vi si potrebbe confrontare il musaico del Braccio nuovo del Vaticano, rinvenuto negli scavi di Tor Marancio (Monum. Amaranz. t. I), dove le figure sono disposte in una maniera molto rassomigliante, se non fosse troppo ristaurato da poter conchiuderne qualche cosa con certezza.

son disegnati a parte. Si potrebbe scusar questo disordine coll' aver voluto l' artista rappresentare il campo della palestra, dove si fanno i giuochi ginnastici confusamente per tutto lo spazio senza niuna simmetria. Ma oltre di ciò, che questa scusa non sembrami bastar in niun modo, c' è un altro scopo artistico, dal quale pare esser prodotta la disposizione straordinaria: era, cioè, l' intenzione dell' artista di coprir il pavimento della stanza con rappresentanze in tal modo, che da qualunque muro quello venisse guardato, lo spettatore avesse sempre alcune figure, che gli presentassero la faccia. Così colui, che stava o piuttosto era assiso alla parete AB della camera (per essere brevi ci serviamo della pianta del Pinder), aveva avanti a se una fila di figure (n. 1-9, 21, 22, 23) [1]; dalla parete CD se ne vedeva un' altra (n. 14-20), dall'AC una terza (n. 10-13 e 25). Figure, che abbiano un'altra direzione, non ce ne sono. Questa congettura viene molto appoggiata dalla circostanza, che la parete AB in tutta la sua lunghezza è guarnita di sedili murati, i quali, benchè non sia chiara la destinazione della stanza, sembrano essere stati fatti per guardare di là qualche spettacolo. Ed appunto a questa parete è il luogo giusto per vedere la fila principale, le cui figure distinguonsi dalle altre non solamente per la loro quantità, ma anche per le proporzioni più grandi e pel disegno molto migliore e più accurato. Dunque egli è chiaro, che lo scopo principale dell' artista era di soddisfare agli occhi di quelli, che solevan essere assisi sui sedili, e perciò il resto del pavimento, le cui figure sono più piccole e fatte con molta negligenza, egli l' ha trattato come cosa accessoria, non destinata ad esser guardata da molti.

1 Gli sbagli, che ha fatti il Pinder nella direzione dei numeri, li correggeremo di poi.

Il locale, vale a dire la palestra, dove succedono tutti i combattimenti rappresentati, è indicato per varj arnesi palestrici riuniti nell' angolo sinistro del musaico. Invece dell' erma, solito indizio della palestra, vi si vede una tavola a quattro piedi ben ornati, che porta un busto imberbe, mentre che sotto di essa si è posta un'anfora. Non c' è dubbio che questa non sia la mensa sacra per l'esposizione dei premj, giacchè l' uso di esse era generale nei ludi ginnici sì greci sì romani, come ce lo dimostrano numerosi monumenti [1]. Cito p. e. alcune monete d' Atene (Beulé, *monn. d' Athènes* p. 293), un sarcofago fiorentino con scene palestriche (Gerhard, *Ant. Bildw.* t. CXIX, 4), monete imperiali romane di Nerone (Pedrusi VIII, 19, I) di Caracalla (Pedrusi V, 19, I e II) di Alessandro Severo (Pedrusi VII, 37, IV) ed una moneta di Sardes (Gerhard l. c. CCCI, 7). Quanto alla testa umana si potrebbe crederla il ritratto di un famoso atleta, essendochè secondo Plinio era ovvio nel tempo suo di ornar le palestre con ritratti atletici (Plin. N.H XXXV, 2 *Iidem palaestras athletarum imaginibus et ceromata sua exornant*). Ma riguardo alle monete ateniesi or ora menzionate, dove fra una corona ed una civetta vedesi il busto di Atene, parmi più probabile un'altra spiegazione già proposta dal Pinder, esservi cioè da riconoscere la divinità della palestra Mercurio. Meno chiaro si è il significato dell'anfora posta sotto della mensa, la quale il Pinder ha creduto l'urna donde uscivan le sorti. Ricorrono diverse specie di vasi nelle rappresentanze palestriche romane. La prima classe, che per la sua forma distinguesi chiaramente dalle altre e perciò ne deve esser precisamente separata, vien formata dai panieri destinati a contener la polvere del coni-

[1] v. Brunn, Mon. Ann. e Bull. 1856 p. 116.

sterio, i quali trovansi p. e. nel Mus. Pio Clem. V t. XXXVII, Garrucci, Mus. Lateran. t. XXXVI, 1, Gerhard, *Ant. Bildw.* t. LXXXIX, 1. Ad essa appartiene forse anche il vaso di forma particolare sul musaico lateranense. Ma si è ingannato lo Zoega ascrivendo ad essa il vaso che su di un sarcofago (Bassir. II t. 90) trovasi capovoltato tra due lottatori ed è di forma ben diversa. Esso pare appartenere, come un altro vaso capovoltato nel Mus. Pio-Cl. V t. XXXVII, alla seconda classe. Spesse volte, cioè, veggonsi delle anfore di forma elegante ad una o a due anse sovrapposte ad una colonna o un tavolino, alcune anche con rami di palme (p. e. Zoega II t. 90, Mon. Matthaeian. III t. 47, Mus. Florent. I, 76, I; II, 83, IV etc.). Così anche le mense sacre sulle monete già citate sono sempre cariche di uno o più vasi di varie forme, alcuni dei quali hanno anche la palma, e quasi mai manca l' anfora sotto la tavola, anch' essa non di rado colla palma. Questi vasi da tutti gli interpreti (p. e. anche dall' Eckhel, D. N. V. IV, p. 426) sono stati dichiarati per vasi di premio destinati pei vincitori. Ma resta la terza classe, le urne delle sorti, della quale però io non conosco che un solo esempio non esposto a dubbio. Sul sarcofago fiorentino (Gerhard, *Ant. Bildw. AB* t. LXXXIX, 2 = Galleria di Firenze, ser. IV, v. III, t. 120) vi si vede un Amorino palestrico che sta per trarre la sorte da un'urna (v. Zannoni, Galler. l. c. p. 91 seg.). Il vaso presso Zoega (Bass. II t. 90) sul tavolino a destra come urna di sorti non è caratterizzato per niente, e quanto alla forma esso concorda pienamente con alcuni della seconda classe. Per l'urna della sorte poi lo Zannoni (l. c.) ha preso anche il celebre vaso capitolino (v. Righetti , il Campidoglio I

t. 134), mentre il Cavedoni (Bullett. 1835 p. 11), ricordandosi dell'uso dei Greci di collocar nel mezzo del ginnasio un insigne cratere per le libazioni, l'ha creduto « destinato ad uso sacro , a contener cioè il vino od altri liquori, onde far le libazioni ». Considerando noi questi generi di vasi, v' è specialmente la prima classe dei supposti vasi di premio, che muove degli scrupoli. Poichè ci mancano affatto delle notizie presso gli scrittori onde potere stabilire, se anche nella palestra ro mana ai vincitori siano stati distribuiti dei vasi di premio, come talvolta in Grecia. Nè ciò parmi molto probabile, giacchè dovunque occorre sui monumenti una distribuzione di premj, sempre vengono date ai vincitori la corona e la palma. Nientedimeno è manifesto, che questi debbono avere un connesso colla palestra. Ma quale ? Sembra che di questo imbarazzo abbiamo un solo ripiego, vale a dire di credere destinati questi vasi o tutti per le libazioni o tutti per le sorti. Ma neppure così vengono tolte le difficoltà. Poichè accettato l' uno, si oppone la forma dei vasi suddetti, che in niun modo rassomiglia al κρατήρ, il quale ha la bocca larga ; accettato l'altro, non spiegasi, che cosa si vogliano le molte urne, attesochè per il trarre delle sorti ne bastava sicuramente una. Nè è probabile , nelle urne, donde si traevan le sorti , essere poste le palme, come si vede sulle monete e sulle gemme. Bisogna dunque cercarne un'altra spiegazione e considerando i vasi sopra le colonne, la cui posizione visibile non sarà senza scopo, e gli altri, che pajon essere soltanto ripostigli delle palme, non sarà forse improbabile la congettura che essi fossero solamente una decorazione per ornar sì le mense dei premj sì il locale, assunta come tutte le altre istituzioni dalla palestra greca. Preferirei dunque di riconoscer an-

che nel nostro vaso un'anfora appartenente alla decorazione ed all'apparato delle mense sacre [1].

Ma non bastò all'artista questa tavola per caratterizzare la palestra, ed è perciò che presso di essa appariscono alcuni altri arnesi palestrici posti insieme, benchè di un carattere ben diverso. In primo luogo vediamo una tuba, la quale nella palestra romana era in uso nell'atto di coronare i vincitori (v. Visconti, *Mus. Pio-Clem.* V p. 229); ciò che è ovvio nei monumenti, p. e. Mus. Pio-Clem. V t. 36, Garrucci, Mus. Later. t. XXXVI, 1, Gerhard *Ant. Bildw.* t. LXXXIX, 1 e CXIX, 4, Clarac. pl. 187 n. 223. Sotto la tuba osservasi una clamide piegata, che gli atleti entrando nella palestra solevan deporre. Così p. e. su di un vaso del Museo Gregoriano (II t. 87, 2*b*) vicino ad un efebo si trova la clamide sopra una piccola colonna. Resta poi il terzo strumento, tondo con striscie in varie direzioni, di cui il Pinder non ha trovato una spiegazione probabile, ma che per la sua forma deve essere dichiarato per una grande conchiglia destinata per l'unzione degli atleti. Che tali arnesi erano in uso presso i Romani, l'impariamo già dall'Orazio (carm. II 7, 28):

funde capacibus
unguenta de conchis,

e dai monumenti. Si confrontino p. e. le nozze Aldobrandine (Boettiger, *d. ald. Hochzeit* p. 52), dove una donna da un lekythos versa dell'olio in una conchiglia più piccola, è vero, della nostra, ma eguale però quanto

[1] Forse piace più un'altra congettura communicatami dal Brunn, essere cioè destinati questi vasi per contener l'olio, il quale usavano gli atleti per ungersi. Egli è noto, quanta importanza fu attribuita dagli antichi a questa unzione, e non bastando per la moltitudine degli atleti dei λήκυθοι piccoli, sicuramente eran di bisogno anche dei vasi di forma più grande. V. anche Filostrato imag. II, 21 e Brunn, *d. Philostr. Gem.* p. 224 not. 4.

alla forma. Lo stesso motivo si trova in un rilievo della villa Albani non pubblicato (*Beschreibung d. Stadt Rom* III, 2 p. 561), Amore versando dell' olio in una conchiglia [1].

Segue il gruppo principale di tutta la composizione (n. 6, 7, 8). Un sopraintendente vestito di manto sta per imporre la corona alla testa di un atleta vincitore, il quale tutto ignudo tiene già la palma nella dritta, mentre che alza la sinistra verso la testa, come se non potesse prestar fede ancora alla fortuna, che gli è toccata. Vicino a lui apparisce un ragazzo ignudo colla dritta alzata verso il vincitore, gesto che dimostra assai chiaramente la gioja, che egli prova dal veder coronato il suo padrone, come si vede p. e. in un gruppo del sarcofago fiorentino molto rassomigliante al nostro (presso Gerhard, *Ant. Bildw.* t. LXXXIX, 1). Nella sinistra egli tiene un oggetto, che per la sua forma non può esser preso se non per una strigile, benchè di forma un po' grossa. Ne deriva, che è da riconoscere in questo ragazzo uno dei servi, dai quali i ricchi andando alla palestra ed al bagno facevan accompagnarsi. Essi ci occorrono non di rado nei monumenti e ne ha parlato il Brunn negli Annali 1860 p. 489-90. Nel nostro però c'è qualche cosa particolare, vale a dire la grossezza straordinaria del basso ventre, troppo rimarcabile, al mio parere, per poter attribuirla soltanto all' imperfezione del lavoro. Egli è noto che i mori vengono caratterizzati per lo sporgere del basso ventre e perciò dovremmo anche il nostro ragazzo ascrivere alla razza etiopica. Questa congettura diventa probabile dal confronto della nota statua vaticana (Mus. Pio-Clem. III t. XXXV) rappresentante un ragazzo di fattezze mo-

1 v. Jahn, *Arch. Beitr.* p. 44.

resche e col basso ventre grosso, che tiene gli arnesi di bagno, e del ragazzo moresco come servitore su di un vaso della Magna-Grecia (v. Welcker, Monum. Annal. e Bullett. 1856, t. IX e p. 38-39). Nientedimeno la cosa resterà indecisa, giacchè del volto della figura, onde dipende la decisione, per ragion del cattivo lavoro non si può distinguere niun tratto. Oltre di ciò il ragazzo ha un ciuffo sull'occipite, capigliatura, che quanto bene converrebbe al moro [1], tanto si spiega perfettamente anche nel prenderlo per un Romano. Poichè è noto, che gli atleti per schivare le prese della testa si facevan tagliar i capelli e ne serbavan solamente un ciuffo annodato sull'occipite. Il Visconti discorrendo con esattezza su questo costume nel Mus. Pio-Clem. V. p. 226 sg. e dopo di lui il Krause (*Agonistik* I. p. 541) hanno pensato, che solamente i lottatori ed i pancraziasti se ne siano serviti, e non si potrà negare che quella capigliatura fu originariamente inventata per questi. Ma sui monumenti [2] l'hanno anche altri atleti, come p. e. un discobolo ed un pugilatore sul musaico lateranense, un Amorino discobolo su di un sarcofago (Clarac pl. 187, n. 223) e così anche sul musaico tusculano oltre dei lottatori il pugilatore ed il saltatore. Dunque più tardi

[1] Panofka, *Cabin. Pourtalès* pl. XIX e pag. 115.

[2] Non sembrami superfluo di comporre qui gli esempj a me conosciuti: A Roma: nel Vaticano = Mus. Pio-Clem. V, t. XXXVI — frammento nel Mus. Chiaramonti = *Beschr. Roms* II, 2. p. 49 - nel Laterano = Garrucci, Mus. Lat. t. XXXVI, 1 - sul musaico Later. = Secchi il mus. Antonin. t. II. — sarcofago nella villa Albani = Zoega, Bassir. II t. XC — frammento nel giardino della stessa villa non pubblicato — framm. nella villa Borghese, menzionato dallo Zoega, Bass. II p. 193 — genj palestrici su un sarcofago presso Clarac pl. 187, n. 223 e presso Gerhard, *Ant. Bild.* t. LXXXIX, 4. Visti tanti esempj svanisce il dubbio dello Zoega, Bass. II p. 193. — Una simile capigliatura ha forse un palestrita etrusco sulle pitture chiusine (Mon. dell' Inst. V, 16). Presso Filestrato (imag. II, 32) l'hanno anche gli agoni personificati.

questa acconciatura dei capelli è diventata tipica nel-l'arte romana per caratterizzare universalmente la classe degli atleti, ed in una simile maniera essa sarebbe trasportata qui ad un ragazzo, che fa il servizio nella palestra. All'incontro è da rimarcarsi, che sui monumenti greci essa non si trova mai.

A sinistra di questo gruppo su di un piccolo rialto sta assiso un altro atleta appoggiando la testa colla destra. Tanto la sua attitudine tranquilla e adagiata, quanto il disco posto presso di lui mostrano, che finito il combattimento egli prende riposo. Ma se sia vinto dall'altro che viene coronato, come voleva il Pinder, non oso deciderlo, giacchè anche nel volto di questa figura, benchè sia meglio disegnata delle altre, non c'è niente d' espressione. Però questa opinione viene raccomandata dall'analogia di simili rappresentanze. Così su di una tazza ceretana (v. Jahn, Mon. Ann. e Bull. 1856 t. XX) presso un efebo coronato ne sta un altro privo di corona, il cui viso malcontento e pieno di malumore fa riconoscere con evidenza, essere egli il rivale vinto. Ed anche nelle altre rappresentanze palestriche, dovunque si trova la coronazione, non manca quasi mai il vinto. — Dall'altro lato apparisce un gruppo ben diverso. Fra due atleti è decisa la gara. L'uno giace sulla terra tra i piedi dell' altro, che poggiando il braccio dritto incurvato sul fianco sta ritto in posizione superba. Ma pare egli abbia raggiunto la vittoria non in una maniera onesta, ma per mezzo di stratagemmi vietati dalle leggi della lotta. Poichè un sopraintendente vestito, tenendo la palma nella sinistra, lo assalisce con passo agitato per punirlo, ciò che vien chiaramente espresso per la maniera , colla quale stende verso di lui la frusta. Era l' incombenza dei sopraintendenti non solamente di serbare l'ordine ed il decoro della palestra, ma anche di dirigere i giuo-

chi, che si facevan tutti secondo regole fisse [1]. Nel pugilato p. e. era vietato seriamente di profittar degli urti di piede ed avendo vinto qualcheduno per maneggi vietati non guadagnava la palma, ma la pena. Così su di un vaso vulcente (Roulez, *mémoire pour servir à expliquer les peintures d'une coupe de V*. pl. I e II, Gerhard, *Vasenbilder* IV, t. 271, 1) un sopraintendente col bastone corregge due pugilatori, che sembrano commettere degli errori. Dunque su questo riguardo c' è qualche rassomiglianza tra i βραβευταὶ della palestra ed i patrini dei duelli odierni. Ma che, non bastando le parole, si adoperassero anche dei colpi, oltre di molti luoghi degli scrittori, lo palesano già i nomi di μαστιγοφόροι e μαστιγονόμοι, usati presso i Greci. Sui monumenti greci però i sopraintendenti hanno sempre sia il bastone, sia la verga con due punte, non mai la frusta, che ci occorre sul musaico tusculano. E prescindendo da un bronzo etrusco (Monum. dell' Inst. VI, t. XLVII, 5), dove la frusta è nella mano di un servo da bagno, neppure sui monumenti romani ne ho trovato un altro esempio.

L'ultimo gruppo è formato da due pugilatori, muniti di guanti, nell'atto stesso del pugilato. Essendo essi posti l' uno dirimpetto all' altro, cosicchè l' altro vien visto di dietro, appoggiano tutto il peso del corpo sul piede dritto e perciò il petto si è curvato in dietro. Mentre le loro mani dritte, per islanciare con maggior forza il nuovo colpo, sono ritirate verso il petto, essi hanno alzato le sinistre per difendersi la testa dai colpi dell' avversario. Si comparino tra altri i pugilatori sui vasi presso Tischbein I, 56, Inghirami, vasi fitt. III t. 223 e Gerhard, *Ant. Bildw.* LXXXIX, 4.

1 v. Lucian, Anachars. 3; Krause l. c. 195; Welcker, *Zeitschr.* p. 256.

Nella fila di figure, che è sovrapposta alla descritta, veggonsi rappresentati i combattimenti della corsa, della lotta, del salto e del pancrazio. Delle cinque figure tre hanno la stessa direzione colle figure di sotto, mentre il terreno, sul quale stanno le altre, è parallelo con quello della mensa. Dunque la pianta del Pinder non è fatta esattamente, giacchè il numero di 24 dovrebbe avere la stessa direzione coi numeri 11, 12, 13, 25, e il n. 23 con 21 e 22. Comincia a mano dritta un corridore, la mossa del quale ci mostra la più forzata celerità, essendochè non fa solamente dei passi molto agitati, ma muove anche le braccia con veemenza. Perciò non c'è dubbio che dobbiamo prenderlo per uno stadiodromo, i quali vengono sempre rappresentati in siffatta maniera, ciò che apparisce sui vasi panatenaici, Mon. dell' Inst. I t. XXII, n. 4*b* e 6*b*, Gerhard, *Ant. Bildw.* t. VI, v. anche Gerhard, *Vasenbilder* IV, 259, 1. All' incontro i dolicodromi, che hanno bisogno non tanto della celerità, quanto della persistenza nel correre, secondo le osservazioni dell'Ambrosch (Annali 1833 p. 69 sg.), approvate dal Krause (*Agonist.* I p. 350 e II p. 903) si trovan sui monumenti in una mossa meno animata, tenendo le braccia vicine ai fianchi, come p. e. su di un vaso Mon. dell' Inst. I, t. XXII, n. 7 *b*. È perciò che anche nell'altro corridore del nostro musaico (n. 25), il quale nella maniera della corsa ben si distingue dal primo, correndo meno velocemente e stringendo i gomiti ai fianchi coi pugni chiusi, non potremo non riconoscere un dolicodromo. Peraltro dei corridori isolati, come qui, non occorrono spesse volte, v. gli esempj presso l' Ambrosch ed il Krause.

Il gruppo di due lottatori, che segue, pare fatto per illustrar un luogo di Luciano, Anachars. § 31. Anacharsis vi descrive un genere di lotta colle parole

seguenti : ἢ περιπηδήσαντες, ὡς κατὰ νώτου γένησθε, περιπλέξητε αὐτοῖς τὰ σκέλη περὶ τὴν γαστέρα καὶ διάγχητε ὑπὸ τὸ κράνος ὑποβαλόντες τὸν πῆχυν. Così l'uno dei nostri lottatori ha assalito l'altro dalla schiena ed avendo avvinto il suo bassoventre con ambedue i piedi, gli comprime (ἄγχει) il collo con ambe le braccia. L'avversario potendo appena respirar più, si sforza invano di liberarsi colla mano dritta dal molesto abbracciamento. Benchè questa maniera d' assalto sembri essere stata un certo σχῆμα della lotta (v. Krause l. c. I p. 421), non mi ricordo però di averne visto sui monumenti un altro esempio.

Anche l' altra coppia di lottatori (n. 24) nel concetto generale concorda pienamente con un' altra descrizione di Luciano. L' uno dei combattenti sta in grande molestia. Egli è inginocchiato ed appoggiasi coll'un braccio sul suolo per non essere atterrato dall'avversario. Poichè questo avendolo assalito giace sopra di lui , e mentre gli comprime il bassoventre colla coscia, lo tiene fermamente abbracciato al collo per abbassargli anche la testa. Il disegno è troppo poco esatto, è vero, per poter conoscere chiaramente tutte le singolarità del gruppo, — come p. e. non si vede, dove sta l'altro braccio dell' oppresso — ma però non resta dubbio sull' attitudine generale. Ed a questa si possono confrontar le parole di Luciano (Anachars §. 1): καὶ ἢν ἰδοὺ ἀράμενος ἐκεινοσὶ τὸν ἕτερον ἐκ τοῖν σκελοῖν ἀφῆκεν εἰς τὸ ἔδαφος, εἶτ' ἐπικαταπεσὼν ἀνακύπτειν οὐκ ἐᾷ συνωθῶν κάτω ἐς τὸν πηλόν, τέλος δὲ ἤδη περιπλέξας αὐτῷ τὰ σκέλη κατὰ τὴν γαστέρα , τὸν πῆχυν ὑποβαλὼν τῷ λαιμῷ ἄγχει τὸν ἄθλιον, ὁ δὲ παρακροτεῖ ἐς τὸν ὦμον, ἱκετεύων οἶμαι, ὡς μὴ τέλεον ἀποπνιγείη. Dunque egli è chiaro che il terreno non si deve immaginare col Pinder sotto il piede steso del lottatore di sopra, ma sotto la mano appoggiata di quello di sotto. Invece di

confrontar altri esempj assai ovvj, specialmente sulle gemme, basterà rammentare il famoso gruppo fiorentino molto rassomigliante al nostro. Del resto c'è sempre dubbio, se tutti questi gruppi rappresentino dei lottatori o dei pancraziasti, giacchè la κύλισις ovvero ἀλίνδησις (lucta volutatoria) apparteneva sì alla lotta e sì al pancrazio [1].

Tra questi due gruppi or ora descritti vi si trova un atleta che sta per l'appunto saltando. Stando sul piede sinistro stende indietro il dritto per islanciarsi con maggior forza. Nelle mani egli tiene gli alteri, strumento palestrico, sull'uso del quale dopo la dotta dissertazione del Welcker (*Zeitschr.* p. 239 sg.) non ci occorre far parole.

Nella terza fila opposta alla fila principale il primo luogo a man dritta (n. 14) è occupato da un atleta, che stando fermo sul piede sinistro e non appoggiando il destro che sulle dita, ha alzato il pugno destro, mentre la manca è posta sul petto. Ci ricorda al primo colpo d'occhio le note statue di atleti che da un vasetto si versano dell'olio nella mano. Ma oltre del pugno chiaramente espresso e del piede alzato, cose che non convengono bene ad uno che si unge, anche la mancanza del vasetto fa più probabile di credervi rappresentato un atleta, il quale s'esercita nel pugilato. Confronto p. e. un vaso descritto dall'Ambrosch (l. c. p. 78), dove si vede un atleta in positura di pugilatore, vale a dire, vibrando il pugno destro e quasi facendo mostra della forza del braccio suo. La stessa rappresentanza osservasi non di rado sulle gemme, p. e. Toelken, *Verz. d. geschn. Steine* Cl. VI, 109; Cl. III, 477; 598; 1043; 1044. Che tali esercizj propedeutici fossero in

[1] v. Krause l. c. I p. 422.

uso nella palestra, ce lo prova anche il noto pugilatore sulla cista Ficoroniana [1]. Essi chiamavansi con un nome speciale σκιαμαχία e ci racconta Pausania (VI, 10) della statua di un famoso atleta Glauco, che era figurato σκιαμαχῶν.

Segue un gruppo di due atleti molto ovvio nelle rappresentanze palestriche [2]. Stando l' uno dirimpetto all' altro sono per percuotersi a pugni, ma nello stesso tempo l' uno urta l' antagonista colla pianta del piede alla coscia. Di ciò si rileva che essi non sono lottatori, ma pancraziasti, giacchè questi urti vietati nella lotta convengono propriamente al pancrazio [3]. Il momento del combattimento rappresentato sul nostro monumento precede quello che apparisce sui vasi panatenaici (p. e. Mon dell' Inst I t. XXII, n. 8b e 10b), dove l' antagonista attaccato con questo maneggio ha di già preso il piede dell' altro e tenta di sbalzarlo via dalla sua positura.

Resta l'ultima coppia d'atleti (n. 17 e 18). I due combattenti sono per venire alle prese, essendo opposti l' uno all' altro coi piedi allargati, il petto curvato dinanzi ed opponendo mano a mano. Anche di questo maneggio come ce n' è serbata la memoria presso molti scrittori [4], così non ne mancano esempj (p. e. Tischbein IV, 44; Mus. Flor. II, 83, 2). Esso era quasi un proemio della lotta, nella quale trattandosi massimamente di pigliar fermamente l'avversario, spesse volte i combattenti stavan intenti assai lungamente per profittar

[1] v. Braun nel Bullett. 1849 p. 120-22.
[2] v. Mus. Pio-Clem. V t. XXXVI.- Garrucci Mus. Lat. t. XXXVI, 4.
[3] v. Visconti, Mus. Pio-Clem. V p. 225 e Krause l. c. I p. 519.
[4] v. Krause l. c. II p. 410.

del momento giusto per le prese [1]. Così anche i nostri lottatori fra poco forse si terranno alle spalle l'uno l'altro, come si vede su di un vaso, Monum. dell' Inst. II t. 24, 2 (v. anche Garrucci l. c. XXXVI, 1.)

L' ultima figura della fila è un discobolo che sta per l'appunto tirando il disco, positura troppo ovvia da illustrarla con altri esempj. Presso di esso vedonsi due oggetti, i quali per la loro forma possono essere tanto un pajo di guanti pel pugilato, quanto due alteri, e rendono probabile che anche l'angolo del musaico adesso rovinato conteneva alcuni altri strumenti palestrici.

Finita così l' analisi delle figure del nostro musaico sarebbe da riempire l'altro ufficio dell' interprete, vale a dire di sviluppar il suo merito artistico e di stabilirne il luogo, che tiene nello sviluppo della storia dell'arte romana. Ma non avendo visto l'originale, in questo riguardo debbo esser brevissimo. Non voglio negare, è vero, che il disegno ha qualche merito; le figure sono disegnate non soltanto esattamente, ma con una certa scioltezza e facilità, a cui aggiungesi una grande vivacità; anche i movimenti i più veementi ed i gruppi assai complicati sono in gran parte ben riusciti all'artista, il quale avrà seguito un buon originale. All' incontro il lavoro n' è di un' imperfezione e rozzezza straordinaria. Nelle teste p. e. non trovasi niente d'espressione, anzi di più appena sono indicate le linee del volto e spesse volte della testa non si riconosce se non una macchia nera. Perciò la quistione sul tempo, al quale dovrà

[1] Un simile artificio si era il cosiddetto ἀκροχειρισμός, consistente nel torcersi scambievolmente le mani, che è molto frequentato sui monumenti, p. e. Mon. Matt. III t. 47; Zoega, Bassir. II, 90, Gerhard *Ant. Bildw.* LXXXIX, 1. v. Haase in *Allgem. Encyklop.* sect. III vol. 9 s. v. *Palaestrik* p. 406.

attribuirsi il musaico (cosa molto difficile), non oserei preciderla con tanta sicurezza, come l'ha fatto il Pinder, attribuendolo all'epoca di Adriano. Poichè appunto a questo tempo non sembrami convenire il lavoro cattivissimo. Il musaico Antoniniano nel Museo lateranense, il cui disegno non vale troppo, è però di un lavoro eccellente e molto migliore del nostro.

Benchè dunque il nostro monumento non sia di un gran merito artistico, c'interessa però per le sue rappresentanze, essendochè tra tante rappresentanze palestriche già note non c' è forse un' altra, dove tanti generi del combattimento atletico trovinsi riuniti. Perciò esso serve benissimo di darci una immagine chiara della vita palestrica dei Romani.

H. Hirzel.

FRAMMENTO D' UNA TAVOLA ILIACA.
(*Tav. d' agg. N*)

Quando nell' estate passata mi trattenni per alcuni giorni a Bologna, il ch. sig Gaetano Pelliccioni, professore di letteratura greca in quella università, il quale, possessore delle carte lasciate dal defunto prof. Emiliano Sarti, con tanto amore conserva la memoria del venerato suo maestro, ebbe la gentilezza d' offrirmi per i nostri Annali il disegno del frammento di tavola iliaca inciso sulla nostra tav. d' agg. *N*, il quale corredato d'alcune sue note illustrative, si era ritrovato fra le stesse carte anzimentovate. Disgraziatamente non havvi alcuna notizia nè sul luogo del ritrovamento d' esso, nè sul modo in cui venne in potere del Sarti, neppure

abbiamo potuto conoscere, dove attualmente si conservi. Certo pare che è tuttora inedito, e per tale ce l' ha assicurato puranche il ch. Jahn che sta preparando una edizione di tutti i monumenti superstiti di quel genere. A questa, non chè all' articolo del Reifferscheid inserito negli Annali del 1862 p. 104 segg., rimandiamo quei de' nostri lettori che bramano d' istruirsi su quanti altri esempj di simili tavolette ci si son conservati, non tutti noti al ch. Sarti, come si rileva dal principio delle note di cui ha voluto accompagnar la tavola. Queste note poi abbiamo creduto bene di presentar qui a' nostri lettori senza alcun aumento, tali quali le lasciò il dotto loro autore. Solo mi sia lecito di proporre un supplemento dei primi versi della colonna prima un poco divergente da quello dal Sarti immaginato sul fondamento dell ὑπόθεσις ά dell' Iliade; giacchè adottato quest'ultimo, i versi non formano una colonna regolare quale la richiede la disposizione della tavola. Attenendomi adunque quanto più strettamente alle parole d' Omero, leggo

χρύσης *ἱ*ΕΡΕΥΣΑΠΟΛΛΩΝΟΣ
*λίσσεται το*ΥΣΑΧΑΙΟΥΣ *χρυσηί*
*δα τὴν ἑαυ*ΤΟΥΘΥΓΑΤΕΡΑΛΥΤΡΩ
*σάμε*ΝΟΣΑΓΑΜΕΜΝΩΝΔΑΥ
*τὸν ἐ*ΚΤΟΥΣΤΡΑΤΟΠΕΔΟΥ
κακῶς ΕΚΔΙΩΚΕΙ

Vero è che dopo le linee 2. 4. 5 vestigia di lettere sono segnate nel disegno, ma la posizione delle voci seguenti IEPON ecc. sembra vietare di congiungerle con quel che precede, e chi sa, se la scrupolosa esattezza del ch. Sarti non abbia segnato per lettere quel che non era che difetto della superficie del marmo. Chi vuol accettarle per lettere, potrà nella penultima

pati nello scaricarne le robe. Sotto leggevisi ΑΠΟΙΝΑ, ed in alto evvi in poche parole spiegato l' argomento di queste figure, cioè siccome crediamo di supplire,

χρυσης ι) ΕΡΕΥΣ ΑΠΟΛΛΩΝΟΣ
παραγινεται επι τ) ΟΥΣ ΑΧΑΙΟΥΣ ΧΡΥΣΗΙΔΑ
την εα) ΥΤΟΥ ΘΥΓΑΤΕΡΑ ΛΥΤΡΩ
σαι βουλομε) ΝΟΣ ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ Δ ΑΥΤΟΝ
ε) Κ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΟΠΕΔΟΥ . . . . . .
ΕΚΔΙΩΚΕΙ

Osservasi quindi il tempio di Apollo Sminteo , a cui si ascende per 3 gradini , e sopra in grandi caratteri v' è scritto

ΙΕΡΟΝ . ΑΠΟΛΛΩΝΟΣ ΖΜΙΝΘΕΟΣ

Innanzi a questo si sta Crise pregando il dio a voler punire i Greci del disprezzo di lui fatto. Appresso vedesi Apollo che esaudisce il sacerdote, e discende nel campo greco : ha egli scritto il suo nome superiormente, ma altro non ne rimane che la iniziale lettera A. — Manca il resto tutto del primo libro.

La seconda fascia, di cui soltanto una piccola parte rimane, ci mostra Tersite ΘΕΡΣΙΤΗΣ che ripreso e percosso da Ulisse si tace. Veggonsi quindi le navi greche colla epigrafe sottoposta ΝΑΥΣΤΑΘΜΟΝ.

Della terza fascia una porzione è parimenti perduta. In quel che ne resta, si vede, come Priamo assistette al giuramento ed all' accordo che si fece fra i Greci e i Troiani per terminare con un duello la guerra che da nove anni durava. Sotto si legge la voce mutila ΚΙΑ finale di ὅρκια, e dopo questa il nome di Priamo ΠΡΙΑΜΟΣ. Indi avanti alle porte di Troja vedesi Menelao

ΜΕΝΕΛΑΟΣ che preso Paride pel cimiero lo strascina a forza verso il campo dei Greci, e Venere ΑΦΡΟΔΙΤΗ che venuta in soccorso del vinto lo libera.

L' altra fascia, che tutta intera ci resta del pari che le seguenti, contiene il quarto libro, di cui l'argomento si è in parte conservato. Si osserva in questa la dea Minerva che presa la forma di Laodoco figliuolo di Antenore induce Pandaro ΠΑΝΔΑΡΟΣ a ferir Menelao con un dardo contro ai patti della tregua fatta. Cominciata da questa cagione fra i Trojani ed i Greci la zuffa, ci si mostra Agamennone ΑΓΑΜΕ che si pone in difesa del suo fratello, e quindi Menelao ΜΕΝΕΛΑΟΣ, il quale standosi in piedi è medicato della sua ferita da Macaone ΜΑΧΑΩΝ che estrattane la saetta e inginocchiatosi sta in atto di curarlo. Dell'argomento di questo libro poco può leggersi, essendone perite forse due righe e potendosi poco le rimanenti distinguere.

Del quinto libro, che nella seguente fascia è rappresentato, si legge interissimo l'argomento. In questa vedesi Minerva che postasi al fianco di Diomede ΔΙΟΜΗΔΗΣ gli inspira, al dir di Omero, forza e coraggio onde ponga i Troiani in rotta e sopra tutti gli altri Greci si distingua. Giace ai piè di lui Pandaro ΠΑΝΔΑΡΟΣ ucciso, mentre egli dirige l'asta contro Venere, la quale volendo salvare il figlio Enea ΑΙΝΗΑΣ (*sic*) è da Diomede ferita. È rappresentato quindi, come Diomede ΔΙΟΜΗΔΗΣ montato sul carro di Enea ferisce Marte ΑΡΗΣ che gli va incontro per ucciderlo.

I principali avvenimenti del sesto libro ci si mostrano nella fascia seguente il cui argomento è intero, ma di lezione alquanto incerta. Vedesi quivi in principio Diomede ΔΙΟΜΗΔΗΣ che fitta l' asta in terra si trattiene a colloquio con Glauco ΓΛΑΥ, e riconosciutolo per ospite di suo padre fa con esso lui cambio delle

armi. Segue la porta Scea della città di Troia, in cui sta Paride armato aspettando che Ettore si diparta dalla sposa Andromaca ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ, la quale col piccolo Astianatte in braccio lo prega piangendo a non uscire in battaglia. Appresso a questi viene Ecuba che accompagnata da un' altra matrona stassi innanzi al simulacro di Minerva eretto su d' un alto piedistallo pregandola a soccorrere i Troiani contro dei Greci, mentre Teano la sacerdotessa, moglie d'Antenore, pone sulle ginocchia della dea il peplo donatole dalle Troiane. L'iscrizione appostavi ΤΡΩΑΔΕΣ ΤΗ ΑΘΗΝΑ ΠΕΠ spiega il significato di queste ultime figure già di per se abbastanza chiaro.

Nella fascia seguente, che comprende il settimo libro, vedesi in principio Taltibio araldo dei Greci, che ritiene Ajace ΑΙΑΣ dal proseguir più avanti la battaglia contro Ettore. Dall' altra parte Ideo araldo troiano si frappone per lo stesso fine in mezzo ad Ajace ed Ettore, il quale è rappresentato ΕΚΤΩΡ caduto in terra per la percossa del sasso lanciatogli contro da Ajace, e vien sollevato da Apollo ΑΠΟΛ. Si vedono appresso Ajace ed Ettore che si regalano scambievolmente di armi al dipartirsi dalla pugna e leggevisi sotto a dichiarazione di ciò ΑΛΛΗΛΟΙΣ ΟΠΛΑ ΔΩΡΟΥΝΤΑΙ. L' argomento del libro rimane intero e benissimo conservato in sei linee.

Siegue l' ottavo libro rappresentato nella fascia, che ultima resta nel nostro frammento, e di questo l' argomento manca affatto. Chi sia indicato nella prima figura che si vede a piedi combatter con Paride ΠΑΡΙΣ, non è facil cosa il deciderlo, mentre non ci dice Omero che Paride avesse in quella giornata a fare con alcuno dei Greci. Dopo questi due si osserva Ettore ΕΚΤΩΡ che montato sul suo carro eccita colle grida i suoi quattro

cavalli Xanto, Podargo, Etonte, e Lampo ad inseguire e raggiungere Nestore ΝΕΣΤΩΡ che gli fugge dinnanzi, portato da Diomede sul carro d'Enea: il valoroso figlio di Tideo si vede collo scudo alzato a difesa di se e del vecchio dal colpo che Ettore inseguendolo gli dirige.

Del nono libro non restano che le tre mezze figure, delle quali nulla affatto può dirsi, essendo incerto di troppo il loro significato.

Vedesi quindi un frammento della città di Troia, le cui mura sinuose sono da molte torri difese, siccome ancora nella tavola capitolina si osserva.

Nella parte superiore v'è Tetide ΘΕΤΙΣ che porta al figlio Achille lo scudo, opera mirabile di Vulcano; e nell'orlo di esso veggonsi i segni dello zodiaco, dei quali però non rimangono ora che i tre primi ed i quattro ultimi. Delle molte cose che in esso Omero descrive, niuna nel nostro se ne riconosce per essere di soverchio dalla età logoro.

E. Sarti.

Ad Corpus Inscript. Graecarum n. 6121.

Sartius noster multis abhinc annis diligentissimam tabulae Iliacae collationem instituerat, quae tamen maximam partem congruit cum apographo nuper edito a Michaelis (Annali dell' Istituto tom. XXX pag. 100 seqq.). Quam ob rem operae pretium esse duxi eas tantum lectiones et emendationes exhibere in quibus Sartius a Michaelis discedit.

V. 42. Sartius replet spatium quattuor literarum hoc modo ΠΤΟΥΣΙ[ΝΚΑΙ]ΤΩΝ. Non solum apud

Homerum ceterosque scriptores, sed in hoc ipso titulo saepius usurpatum invenies N *euphonicum* vel ante vocabulum incipiens a litera consonanti. Cf. v. 8, 10, 12, 36, 46, 84. Accedit quod in marmore adhuc manent vestigia literarum A et I particulae copulativae KAI.

V. 54. Sartius non agnoscit illud ΤΗΣΟΜΑΛΗΣ, sed sine ulla dubitatione legit ΤΗΣΔΕΜΑΧΗΣ [1]. Vereor ne litera aliqua haud recte iam a marmorario exarata, aut ex parte obliterata doctos viros in errorem induxerit. Cf. v. 100 infra.

V. 73. Negat Sartius omnino hic legi ΞΑΣ, sed ΣΑΣ, ideoque supplementum ΠΑΤΑΞΑΣ, quod et Michaelis recepit, rejiciendum [2].

V. 91. INEI, non EINEI, et ΤΩΝΕΝ, non vero ΤΟΝΕΝ, ut Fabrettus et Fogginius, quos sequitur Michaelis [3].

V. 94, 95. Sartius optime supplet ΑΧΩΝ, hoc est μονομαχῶν, interficit, nempe, *singulari certamine.* Ineptum illud μονόμαχον, quod et Michaelis recepit. Idem Sartius postremam syllabam vocis ΟΠΛΑ ex vestigiis paene evanidis agnovit superne incisam literis minoribus hoc modo ΟΠ^ΛΑ. Quare in principio sequentis versus 95 lacunam explet literis ΑΝΑ, ut efficiat verbum ἀναλαμβάνει *recuperat*, quod rei de qua agitur unice convenit.

V. 96. Versus finitur litera Δ vocis δίφρου, cuius reliqua elementa Ι[Φ]ΡΟΥ ad versum sequentem

[1] In monumento tamen suo iure Michaelis legit ΤΗΣ ΟΜΑΛΗΣ. G. H.

[2] Incertum mihi videtur esse, utrum Σ, an Ξ in loco monumenti satis evanido scriptum fuerit. G. H.

[3] De hac quoque litera nihil certi proposuerim. G. H.

97 pertinent. Illud autem Φ in marmore caret linea verticali.

V. 100. Sartius manifestissime in marmore apparere contendit literas ΕΠΠΝΑ, cervice tamen literae Π (sic) nimis ad sinistram partem producta, ideoque uni tantum literae spatium superesse, quam et sensus et vestigia adhuc perspicua aeque indicant Δ literam esse oportere. Legit igitur [Δ]ΕΠΠΝΑ. Mirum hoc alios non vidisse [1].

Caietanus Pelliccioni.

VULCANO ED ULISSE.

Discorso letto dal prof. H. BRUNN nell' adunanza solenne intitolata al natale di Winckelmann 1862.
(*Mon. dell' Inst. vol. VI e VII, tav. LXXXI; tav. d'agg. O.*)

Nella ricorrenza del natale di Winckelmann, che risvegliò quasi a nuova vita l'Olimpo de' Greci, non sembrerà fuori di proposito, se imprendiamo di rivendicar allo stesso Olimpo le sembianze di quel dio, il quale, benchè chiamato *rex artis*, nella storia dell'arte non ha tuttavia trovato una fortuna corrispondente alla magnificenza di tal cognome. Vulcano, in origine un dio di grande potenza elementare, nella mitologia è diventato una figura mezzo ridicola. Gli artisti e segnatamente gli scultori, che cercavano le forme belle ed ideali, non poteano esser troppo allettati da un pro-

[1] In marmore legitur ΕΠΙΝΑ, non ΕΠΠΝΑ: neque tamen dubito, quin recte Sartius vocem interpretatus sit. G. H.

blema, che lor imponeva di mostrar la savíezza artistica del dio κλυτόμητις accompagnata dai difetti corporali dell' ἀμφιγυήεις; e sebbene un Alcamene si acquistasse belli elogj per aver espresso una *claudicatio non deformis*, che servì cioè a rilevar cotal difetto con decoro come una qualità particolare del dio, nondimeno anche presso gli antichi il numero delle rappresentanze statuarie del dio sembra essere stato molto ristretto. Nemmeno in tempi più recenti la fortuna voleva mostrarsi propizia col ridonar alla luce qualche opera insigne atta ad illustrar più particolarmente il tipo ideale del dio, mentre quelle che si erano conservate, bastavano soltanto per darcene un' idea approssimativa e generale. Soltanto nell'ultimo decennio, nell'occasione che si scavarono le fondamenta della colonna eretta sulla Piazza di Spagna a Roma, venne scoperta la testa marmorea, della quale vedete qui esposto il gesso [1]: essa, sebbene non una scultura di primo ordine, ma d'un lavoro sufficientemente buono ed eseguita in proporzioni grandi, ci dà certamente delle fattezze del dio un' idea più chiara e più precisa di qualunque altra opera finora conosciuta. Ma ecco di nuovo disgraziato il dio: traslocato al Museo Vaticano, per una certa rassomiglianza superficiale e specialmente per il pileo che porta in testa, vi fu introdotto sotto il nome di Ulisse, e così questa scultura per l' iconografia degli iddii fino ad ora restò senza frutto. Accingendomi dunque a rivendicarle il giusto suo nome

[1] Ora incisa di faccia e di proffilo sulla Tav. LXXXI dei nostri Monumenti. La sua altezza è di m. 0, 55 ed oltre una piccola parte del petto e qualche riccio vi è di ristauro moderno soltanto la metà del naso. — Come mi raccontò il ch. sig. comm. Poletti, fu trovata a piè di una scaletta non appartenente ad un edifizio, ma, a ciò che pareva, dentro un giardino e doveva aver un' altra compagna dall'altro lato della stessa scaletta.

voglio premettere una riflessione piuttosto generale. Il nostro busto termina a guisa di erma in forma quadrata. La medesima foggia è ovvia ne' busti delle divinità e degli esseri divini, è ovvia non meno nei ritratti greci, ma lo è pure negli eroi? Non sò, se gli antichi la credessero giustificata per l'assoluto idealismo degli esseri divini e per la stretta individualità de' ritratti, mentre per gli eroi forse sembrasse necessaria l'indicazione d'una qualche azione; ma il fatto si è, che non mi è riuscito di trovar nemmeno un solo esempio sicuro di un' erma eroica; e così questa riflessione sola rende dubiosissima, se non impossibile, l'attribuzione del nostro marmo ad Ulisse.

Intanto non abbiamo nemmeno bisogno d' un tal ragionamento, ove il confronto di monumenti certi ed indubitati ci offre una base molto più solida; e posso anzi rimettere la decisione a' vostri proprii occhj: accanto alla testa più grande ne ho esposta altra più piccola, anch'essa barbata e munita del pileo (Tav. d'agg. O, 1); ma questa rassomiglianza superficiale non vi potrà ingannare se non al primo aspetto, mentre subito vi convincerete, che nelle due teste non può esser figurata per niente la medesima persona. Ora la piccola appartiene alla statuetta del Museo Chiaramonti che rappresenta Ulisse in atto di offrir la bevanda a Polifemo [v. la *Giunta*]; e così l'altra più grande non può esser mai più chiamata Ulisse, ma dev'essere restituita al dio, che coll'eroe ha il medesimo distintivo esterno del pileo e della barba.

Per istabilir il fatto, ci potrebbe bastar questo confronto solo. L'esperienza però c' insegna, che ne' tipi ideali dell'arte greca le forme non sono arbitrarie, ma stanno in un rapporto strettissimo colla natura intrinseca del soggetto raffigurato. Se dunque l'ufficio del-

l' interprete richiede di indagar le ragioni interne, che hanno fatto prescegliere certe forme, un tal lavoro dovrà riuscir tanto più istruttivo, ove due tipi in apparenza analoghi , ma in sostanza diversissimi potranno esser soggetti a comparativo esame. È perciò che per conoscere viemmeglio il carattere di Vulcano gettiamo prima uno sguardo sulle fattezze di Ulisse. Gli antichi stessi c' insegnano, che quest' eroe si conosceva ἀπὸ τοῦ στρυφνοῦ καὶ ἐγρηγορότος (Philostr. imag. II , 6). Στρυφνὸν nel senso più proprio sarebbe contratto dall'agrezza, ma potrà convenientemente esser tradotto col termine di accigliato. Tale espressione certamente corrisponde bene all'Omerico epiteto del πολύτλας: che ha provato tante vicende della fortuna; ma essa non deve dominar esclusivamente in un eroe, che seppe uscir sempre vittorioso da ogni cimento. Onde all' accigliato va congiunta l'espressione dell' ἐγρηγορός, d'un carattere che sta sveglio e sempre all'erta contro ogni avvenimento. Ora queste medesime qualità vengono espresse a meraviglia nelle forme del marmo vaticano. Le ciglia contratte e fortemente rialzate verso il centro , la bocca alquanto aperta , col labbro superiore fino ed alzato in mezzo, mentre gli angoli ne sono depressi, il mento leggermente alzato danno all' insieme una certa impronta dolorosa e patetica ovvia segnatamente ne' tipi degli esseri marini. Ma se in questi essa va congiunta coll'espressione d'una profonda malinconia o d'una passione non frenata, nell'Ulisse serve piuttosto a fare spiccar vieppiù la viva energia di altre forme e segnatamente dell'occhio: sotto alle ciglia contratte lo sguardo si raccoglie e si fissa con penetrante accuratezza sopra un dato punto, non però per riposarvi sopra con animo tranquillo, ma pronto a rivolgersi subito là ove potrebbe esser chiamato da un nuovo ed inopinato avvenimento. La stessa

accortezza, agilità e vivacità si potrebbe indagare anche altrove, come p. e. nel collo non corto e carnoso, ma nerboruto, che seconda ogni movimento dell'occhio. Per ora intanto basteranno questi pochi cenni, per potere rilevar mediante di essi il fortissimo contropposto tra il carattere di Ulisse e di Vulcano. Mentre l'uno vaga per tutto il mondo, l'altro a stento si regge sulle sue gambe ed appena lascia la sua officina; mentre l'uno con ingegno pronto ed accorto deve scansar pericoli improvvisi e repentini, l'altro per la forza delle sue braccia, per tranquilla meditazione e per l'abilità delle sue mani vince la resistenza della materia, riducendola ad artistiche forme. Ingegnoso e laborioso, non è meno officioso e pronto a prestarsi ai bisogni altrui: in somma egli è il tipo d' un bravo artiere. Tale ce lo dipinge Omero, le cui poesie sono state mai sempre sorgente inesausta per gli artisti. Rileggendo però i versi classici dell' Iliade, che descrivono la visita che fa Tetide al dio (XVIII, 369 segg.), ne guadagniamo bensì un'idea generale della personalità di lui, ma poco sembrano offrir di positivo, per guidar la mano d'un artista nello stabilir e sviluppar le forme tipiche ed ideali del dio. Prescindendo dalla debolezza delle gambe, che poco c' importano nell'esame della testa, soltanto la menzione della poderosa cervice e del peloso petto (v. 415) possono risvegliar nella nostra fantasia un' idea alquanto più concreta del suo aspetto. Potrà sembrar di poco rilievo questo cenno del poeta: ma esaminando il nostro busto vi troviamo infatti un petto robusto, sul quale riposa un collo corto e grosso ed una cervice larghissima e diritta; e se ora confrontiamo il busto d'Ulisse, ci avvedremo presto, che già queste forme sole potrebbero bastare a stabilir una differenza fondamentale tra l'agilissimo ed irrequieto eroe e la tranquilla posatezza del

dio. Esaminiamo dunque, se prendendole per base della nostra investigazione, possiamo renderci ragione delle altre forme della testa stessa. Se l'ideale consiste nello sviluppo organico di ogni forma particolare in corrispondenza con tutte le altre, ragion vuole, che sopra una cervice larga e poderosa stia pure una testa non esile ed assottigliata, ma in tutte le sue proporzioni più larga che lunga. E perciò cominciando dai due punti che segnano quasi il termine della cervice, cioè dagli orecchj, troviamo la distanza tra essi più grande che nel tipo di qualunque altra divinità. Volgendoci poi da queste estremità alle parti centrali, ci si presenta in primo luogo la canna del naso robusta e larga in modo da impedire, che gli occhi non si ravvicinino molto tra di loro. Ne consegue che anche questi, per compensar il largo intervallo, debbono dilatarsi e spianarsi piuttosto verso i lati, e che l'asse trasversale dalla coda dell'un occhio a quella dell'altro ci si presenta come una linea molto lunga e poco mossa, ma quasi dritta. In corrispondenza con queste forme lo sguardo non si fissa sopra un punto vicino, ma l'asse dello sguardo dell'un occhio sta parallela a quella dell'altro, le palpebre sono aperte ugualmente di sopra e di sotto, e fanno sì, che l'occhio riceve tranquillamente l'impressione di ciò che gli si para innanzi.

Passando ora alle parti che circondano l'occhio ci accorgiamo facilmente come l'osso del ciglio accompagna l'andamento della palpebra superiore, inarcandosi sopra l'occhio e dilatandosi lateralmente, mentre in mezzo alla fronte la robustezza del naso trova la sua continuazione nel doppio muscolo frontale che fortemente sviluppato vi si riunisce a formar quasi una sola massa. Dall'altra parte anche l'osso della guancia non è molto alzato e pronunciato, ma protraendosi nella

stessa direzione dell'osso del ciglio, insieme col quale forma la naturale difesa dell'occhio, accresce eziandio l'estensione della guancia stessa. Finalmente anche la bocca nè aperta nè chiusa interamente, è decisamente larga, e mentre il labbro superiore, benchè poco mosso nelle sue forme, non manca di una certa finezza, nell'inferiore ritorna il carattere generale di grande robustezza.

Così dappertutto si manifesta una tendenza a forme larghe, che facilmente potrebbe render l'aspetto dell'insieme troppo uniforme e pesante. È perciò che l'artista, per mitigarla, senza distruggere le forme stesse, ha cercato un compenso in alcune parti accessorie o almeno non tanto strettamente connesse coll'organismo stesso della testa, cioè nella chioma col pileo e nella barba. La chioma in piccoli ricci poco composta, non fina e morbida, ma grossa e dura, in cima alla fronte sporge pochissimo sotto al pileó; ma dilatandosi e facendosi più ricca verso le tempia, senza coprir la fronte, la fa comparir all'occhio meno larga: ed il pileo elevandosi molto sopra di essa, restituisce per così dire l'equilibrio tra l'altezza e la larghezza della testa. La barba sembra folta; ma guardandola più accuratamente ci accorgeremo che specialmente sulle guancie non è molto rilevata, che copre, ma non nasconde le forme sottoposte; e così mentre queste, massimamente le mascelle ed il mento, non si mostrano in contorni ben distinti, la barba mitiga per l'occhio la loro robustezza; come anche i baffi piegandosi sopra agli angoli della bocca, in apparenza ne diminuiscono la larghezza. Solamente sotto al mento i ricci diventano alquanto più folti e lunghi, ed è chiaro che anche qui l'intenzione dell'artista era di accrescere da questa parte la lunghezza della faccia.

Dopo quest'analisi ci rivolgiamo ancor una volta alla testa di Ulisse, che per il contropposto farà spiccare vieppiù tutto il valore delle forme finora esaminate. In essa non si trova niente di largo e spianato: tutto è raffinato e spinto innanzi. Il naso è sottile e leggermente incurvato; gli occhi alzati e l'asse dello sguardo convergente; le ciglia, quasi si direbbe, appuntate verso il centro della fronte, questa stessa molto rilevata; la bocca fina e stretta e specialmente il labbro superiore alzato ed assottigliato, finalmente il mento aguzzato e spinto innanzi. Se dunque incontriamo qui un sistema tutto opposto a quello delle forme nella testa di Vulcano, è interessante il vedere, come l'artista si è servito degli accessorj in un senso tutto analogo, ma nondimeno, modificando leggermente forme in apparenza simili, ha saputo mantener lo stesso contrapposto nel carattere delle due teste. La chioma dell' Ulisse sulla fronte ed alle tempia è tagliata quasi come quella del Vulcano; ma è morbida e pieghevole e cedendo al movimento viene spinta indietro, facendo così risalir vieppiù le forme pronunciate della faccia. Soltanto dietro all' orecchio che ne vien tutto coperto, diventa più ricca e lunga e ricade dietro la nuca rinforzando quasi la cervice e contrabilanciando la sottigliezza della faccia per la larghezza di tutto il proffilo della testa. Lo stesso pileo si accomoda a questa disposizione: mentre nella testa di Vulcano è di forma semplicemente conica e sta dritto sul vertice, nell' Ulisse è allungato ed acuminato, e spinto indietro sopra alla fronte, risiede tanto più fermo nella nuca coprendo fino gli orecchi e raccogliendo sotto di sè la maggiore porzione de' capelli, di modo che questi anche in una veemente mossa della testa non possano esser d'impaccio. Finalmente la barba non copre egualmente tutte le parti, lasciando libero il da-

vanti del mento ed attaccandosi sulle gote più a basso, ma ove si trova, i ricci sono più lunghi e rilevati, e sotto il mento diventano foltissimi, accrescendo considerevolmente tutto il volume della testa, che senza questo complemento comparirebbe troppo minuta ed assottigliata nelle sue forme.

Dirimpetto a questo confronto sentiremo tanto più forte il valore che le forme nella testa di Vulcano hanno per l' espressione del carattere del dio. Nella cervice risiede la forza necessaria ai lavori fabbrili: ma essa è una forza fisica e materiale che operando per la sua intensità non richiede de' movimenti franchi e molto spediti. In piena corrispondenza con un tal carattere non solamente tutto l' atteggiamento della testa è fermo e poco mobile, ma troviamo anche nella faccia l' espressione di grande robustezza, ma di poca commozione; ed è segnatamente questa pacifica tranquillità, che forma il più forte contrapposto al carattere di Ulisse. Nella faccia di Ulisse tutto è contratto e raccolto, per vincere ogni ostacolo con accortezza e presenza di spirito; in quella di Vulcano tutto è spianato e ponderato; nessun indizio di patetica affezione, ma un animo posato, che calcolando e pesando ogni difficoltà con tranquilla meditazione sa trovar i mezzi per appianarli.

Non so, se questo carattere di posatezza e diciamo pure immobilità, stia in relazione con una particolarità della testa, della quale finora non ho voluto parlare. Confrontando cioè le due metà della faccia ne accorgeremo che tra esse regna una certa ineguaglianza, che la parte destra (cioè la sinistra di chi guarda), quasi pende da questo lato ed ha qualche cosa di compresso, specialmente nell'occhio e nell'angolo della bocca. Una tale irregolarità, se s' incontrasse altrove, si dovrebbe

forse attribuire ad una imperfezione artistica [1]: nel Vulcano ne giudicheremo ben differentemente, se ci ricordiamo che il dio era zoppo, nè dubiteremo di asserire che l' artista ha cercato di esprimere ed in verità ha espresso questo difetto fino nelle forme della faccia, rinforzando così per un' apparente dissonanza formale l' armonia più elevata dell' espressione che regna in tutte le sembianze e che rende il marmo vaticano il modello più cospicuo che a noi sia pervenuto dell'ideale del dio.

Giunta.

Insieme con la testa di Ulisse ho fatto incidere sulla tav. d'agg. O, 2 anche la statuetta, alla quale essa appartiene, sebbene ne sia già pubblicato un contorno dal Clarac (*Mus. de sculpt.* t. 832, n. 2087), essendo questo preso da un lato, che poco fa conoscere il carattere di tutto l'atteggiamento della figura.

È alta m. 0, 97, e di ristauro moderno vi sono la punta del naso, il calcagno destro, la metà anteriore del piede sinistro; poi una parte della spalla sinistra e le due braccia che forse dovrebbero restituirsi in modo che ambedue reggessero la tazza.

L' azione si schiarisce da' varj monumenti già raccolti dall' Overbeck nella Galleria eroica t. 31, ma inoltre ne posso offrir un commentario figurato nel rilievo d'una lucerna che ebbi occasione di acquistar a

1 Così avrà creduto l' artista che eseguendo il disegno per la nostra tavola, la fece sparir quasi del tutto, ed io stesso, non essendomi allora accorto della specifica natura di queste forme, potei soltanto nell' incisione far rettificare il disegno, per quant' era ancora possibile.

Napoli nella primavera passata (tav. d' agg. O, 3). Vi è figurato Polifemo assiso, di feroce aspetto, tenendo uno de' compagni di Ulisse già morto pel braccio, mentre stende la d. verso l' eroe che presentandoglisi con una grande tazza nello stesso momento sembra già volersene fuggire. A quest' ultima figura la statuetta vaticana corrisponde in modo da crederle ambedue derivate da un medesimo originale, colla sola differenza che questo nella lucerna fu copiato con una certa trascuratezza ed esagerazione nel concetto principale, nel marmo con maggiore cura ed intelligenza, come si rileva segnatamente dalla posizione delle gambe. Mentre la s. è messa avanti nella direzione che viene segnata dallo sguardo della testa, la d. è leggiermente piegata al ginocchio ed il piede è voltato in fuori e quasi direi indietro. Così il peso del corpo non riposa di preferenza nè sull' una nè sull' altra gamba; e mentre l'una sembra voler procedere, l' altra già è pronta a retrocedere non solamente, ma a far voltar eziandio la spalla a tutta la figura, onde sottrarla ad ogni pericolo che la possa minacciare. In tal modo il carattere di somma accortezza, agilità e vivacità che abbiamo rilevato nelle forme della testa, si fa risentir non meno in tutto l' atteggiamento della figura.

STATUA DI CESARE AUGUSTO.

(*Mon. dell' Inst. vol. VI e VII, tav. LXXXIV*, 1, 2; *tav. d' agg. P.*)

Mentre ogni anno il numero dei monumenti va crescendo, i quali lavorati o in Grecia o secondo originali greci e sotto la diretta influenza d' idee greche servono ad illustrare vieppiù la storia dell' arte greca, a proporzione più di rado avviene che tornino alla luce opere, le quali eseguite da artisti stanziati in Roma e rappresentanti soggetti romani siano tali da supplire o rettificare le nostre cognizioni intorno all' andamento dell' arte sul suolo latino. Un tal monumento sono in grado di proporre ai lettori degli Annali nella statua d' Augusto incisa sulla tavola LXXXIV dei Monumenti. Essa venne scoperta nella primavera passata sotto i ruderi della celebre villa di Livia Augusta, esistente già al nono miglio della via Flaminia e chiamata *ad gallinas* o dalla posizione geografica *rus veientanum*, e si trova adesso nel Braccio Nuovo del Museo vaticano [1]. Se dunque dallo stesso luogo del ritrovamento si poteva già supporre, che essa sia l' opera di un artista distinto forse della stessa epoca Augustea, questa opinione favorevole viene confortata da un esame più minuto della statua stessa.

[1] Le prime notizie sul suo ritrovamento insieme con una succinta illustrazione della stessa statua vennero date dal sig. Henzen nel Bull. 1863 a pag. 73 segg. Ne fece poi il commend. Grifi argomento d'un discorso apposito recitato alla Pontificia Accademia di Archeologia e stampato nel Giornale arcadico, nuov. ser., tom. XXXI. Si confronti anche ciò che ne scrissero nello stesso Bullettino p. 171 segg. mons. Cavedoni, p. 179 segg. il sig. Henzen, p. 234 segg. il sig. commend. Betti. Incaricato dell' illustrazione della statua per gli Annali, naturalmente mi sono approfittato di tutto ciò, che ne venne scritto finora, e specialmente delle osservazioni del sig. Henzen, ma non volendo fare polemica contro chicchessia ho passato sotto silenzio tutte quelle congbietture, che mi sembrarono prive di fondamento.

Come venne osservato di già dal sig. Henzen nell'articolo anzimentovato, essa si trovò probabilmente in un terrazzo o portico innanzi alla facciata del palazzo, e possiamo aggiungere in qualche nicchia, giacchè le parti di dietro sono abbozzate piuttosto che finite, mentre nel dorso tuttora esistono i resti d'un ferro innestatovi per reggerla. Allorquando si dissotterrò, era rotta in diversi pezzi, senzachè però vi mancasse niente tranne una parte d'un orecchio, un dito e lo scettro aggiunto dall'artista moderno, che la ricompose. E venne eseguito cotal ristauro sotto la direzione del sommo scultore sig. comm. Tenerani, direttore generale de' Musei pontificj e presidente del Museo capitolino. La testa è lavorata in un pezzo separato di marmo, ma senza dubbio allo stesso tempo col torso, in cui è innestata; tecnica, la quale presso gli artisti romani, anzichè eccezionale, sembra essere stata la solita [1].

È poi un fatto interessante e merita di essere rilevato, che la statua di già in tempi antichi venne ristaurata forse anche più d'una volta, giacchè prova, essersi attribuito ad essa un pregio non comune. Parlo della gamba sinistra e del braccio destro, parti, le quali di già *ab antiquo* erano attaccate al resto per mezzo di ferri, e mostrano (almeno il braccio destro, mentre la gamba s. sembra essere stata rotta sì, ma poi riattaccata) anche una esecuzione meno diligente che non è quella delle altre parti. Un pregio particolare della

[1] Molti esempi di essa si trovano nei musei romani. Qui voglio mentovare soltanto il torso in veste da caccia e mancante di testa collocato nel vestibolo del Mus. Pio-Clem.; un torso colossale mancante anch' esso di testa ed esistente nel casino di villa Borghese, ed una testa femminile disgraziatamente molto danneggiata, ma forse di Agrippina giuniore, scoperta ultimamente negli scavi di Prima Porta, la quale si vede essere stata nella stessa guisa innestata nel torso come la testa d'Augusto.

statua si è in fine questo, che in essa meglio che in alcun' altra si sono conservate le tracce dei colori, le quali una volta la fregiarono [1].

Augusto vi è rappresentato ritto in piedi in veste da guerriero: nella tunica cioè colla corazza sopra, mentre la clamide [2], perchè non impedisse le mosse del braccio destro, è rivolta intorno ai fianchi, dove viene raccolta dal braccio sinistro, lasciando così scoperto il petto e tutta la parte superiore del corpo. L'attitudine della mano sinistra dimostra, che egli vi stringesse originariamente un oggetto di forma rotonda, probabilmente dunque lo scettro, che gli venne dato dall'artista moderno. Il capo è scoperto e parimente ignude sono le

[1] La tunica era di color cremisino, e d'un color rosso, ma forse purpureo anzichè cremisino, anche la clamide. Le frangie della corazza originariamente erano dipinte di color giallo, sopra il quale se adesso è qualche traccia di color cilestro, non so, se questo sia avvenuto per caso, o se in tempi posteriori forse siano state ridipinte. Sul fondo della corazza stessa non apparisce nessun vestigio di colore. Fra le figure in rilievo di color cilestro sono le ale del grifone e della figura volante per aria, il manto della figura assisa a sinistra di chi guarda, le brache del Parto, i tondi della insegna militare e l'elmo del militare romano, mentre sulla corazza di quest' ultimo appariscono tanto tracce di color cilestro quanto di cremesino; di color cremesino la tunica del Parto e quella del militare romano, le vesti d'Apolline e di Diana ed il carro del Sole; di color purpureo il paludamento del Romano e l'arco del cielo; di color rosso, che dà nel bruno, il cervo di Diana ed i fermagli della corazza d'Augusto, mentre il sago del barbaro assiso a destra sembra essere stato di color purpureo. I capelli dei due barbari mostrano tracce d' un color giallastro o rossiccio e gialli sono anche quelli della *Tellus*. Sui capelli di Augusto non ho potuto distinguere tracce di colore, ma bensì sono distinti da color giallo i contorni delle pupille indicate anche per mezzo dello scarpello. Debbo lasciar ad altri più intendenti di queste cose, in qual modo i colori siano stati portati sul marmo e se non siano state tinte di qualche preparazione forse di cera le parti ignude della statua.

[2] Cf. Stazio, *Silv.* I, 43. *It tergo demissa chlamys*. Il confronto di questa descrizione della statua equestre di Domiziano è anche in altri punti istruttivo per l' intendimento della statua d'Augusto.

gambe ed i piedi. Debbo mentovare in fine l'Amorino alato, il quale cavalcando sur un delfino si scorge al lato destro della statua, a cui serve di puntello. La saetta, che questo stringe nella destra, è di ristauro moderno, mentre originariamente forse vi tenne un frustino, attributo, che si trova in altre simili rappresentanze e sembra meglio convenire a tutto il concetto.

Se dunque l'artista senza dubbio volle rappresentare Augusto da imperatore nel senso, che allora si attaccò a questa parola, egli ha espresso questo concetto anche in modo più ideale nell' attitudine del braccio destro in guisa particolare steso innanzi. Questo gesto, il quale con alcune variazioni si ritrova in moltissime statue romane, significa in generale l'atto del parlare e più in particolare quello del comandare, onde lo vediamo rappresentato di preferenza in statue di oratori principiando dal famoso arringatore di Firenze, o in figure imperiali. Che poi gli antichi facessero delle distinzioni ancora più fine secondo l'attitudine della mano e finanche delle singole dita, lo prova il noto passo presso Quintiliano XI, 3, cf. Stazio al passo anzicitato v. 37: *Dextra vetat pugnas*; ma il voler rintracciare queste finezze nei monumenti d'arte, tranne dove il gesto è così espressivo come lo dovette essere nella statua di Domiziano, sarebbe per noi una intrapresa scabrosa, per lo che anche riguardo alla statua d'Augusto meglio staremo all' insieme dell'attitudine. In quanto a questa, essa apparisce, oltre in statue, anche nelle rappresentanze dell'*adlocutio cohortium* ovvie su numerose monete ed a varie riprese nei rilievi delle colonne Trajana ed Antoniniana. Se pertanto un simile concetto, Augusto cioè che parla dopo la battaglia ai suoi soldati o ai vinti inimici, sembra essere espresso anche nella nostra statua, appena fa d'uopo di dire, che questo concetto

venne scelto dall'artista non tanto per sè, quanto per esprimere in questo modo il sommo potere d'Augusto quale πάσης γῆς καὶ πάσης θαλάσσης ἄρχων, come egli viene chiamato in una iscrizione, potere, acquistato e mantenuto in gran parte per le sue gesta militari. Vedremo in appresso, dove avremo a parlare del tempo, in cui la statua sembra essere scolpita, se possiamo determinare quest'idea ancora in modo più preciso.

Alla direzione del braccio destro segue tutta la figura, ne segue direi quasi ogni muscolo; a destra è rivolto lo sguardo ed il capo (quest' ultimo un poco inchinato) e sulla gamba destra riposa tutto il peso di essa. Da destra abbiamo ad immaginarci gli uditori, ai quali l'imperatore indirizza la parola, e dallo stesso lato dobbiamo metterci anche noi volendo entrare nell' intenzione dell'artista e sentire tutto l'effetto della sua opera. Chi, preso questo posto e libera la mente da altri pensieri, fissa lo sguardo sopra la statua , non può non restare colpito dalla dignità e nobiltà, che in essa regna, dalla elegante disinvoltura nell' attitudine, dalla bella armonia delle membra, che appena ci lascia scorgere la grevezza forse sproporzionata delle gambe, pregi in somma, i quali distinguendola fra tante altre statue imperiali la mettono fra i capolavori dell'arte romana. Piena di espressione e di carattere è la testa , la cui bocca leggermente aperta par che parli; una dignitosa posatezza, una serena maestà, come di chi sa che è nato a comandare, vi è espressa in modo maestrevole [1]. Fra i ritratti d'Augusto questa testa prende un posto distintissimo; essa mostra una rassomiglianza veramente ma-

[1] *Venustas, tranquillitas, serenitas* sono espressioni usate da Suetonio (*Aug.* c. 79) nella descrizione della figura d'Augusto. Cf. anche Joannes Malala, *Chronogr.* p. 225 ed. Bonn.

ravigliosa fino nei più minuti particolari, quali sono p. e. l'acconciatura dei capelli sulla fronte, colla famosa testa di Augusto giovane del Museo Chiaramonti. Tutte e due hanno anche ciò di comune, che sono prive di quel carattere piuttosto ideale improntato a simili lavori di mano greca. Che intanto il volto d' Augusto ammetteva bensì una rappresentanza più ideale, lo può mostrare oltre la bella testa riportata dal Visconti nell' *Iconogr. rom.* tav. XVIII, 3. 4, quella non meno bella di bronzo conservata nel Museo profano della Biblioteca vaticana e col gentile permesso di mons. di San Marzano pubblicata ora per la prima volta sulla nostra tav. d' agg. P, la quale non esito ad annoverare fra i più insigni lavori romani in bronzo che ci siano pervenuti. Essa fece evidentemente parte di qualche statua, ma siccome non si sa niente sul luogo del ritrovamento, ogni investigazione ulteriore intorno a questa pare essere troncata. Mostra lo stesso tipo che quella della nostra statua ed il busto del Mus. Chiaramonti, ma trattato in modo più ideale. Bisogna aver veduto queste tre teste in originale per sentire la relazione, che passa fra di loro; esse meglio forse che qualunque altro ritratto d' Augusto servono a darci una idea degna dell' uomo sommo ancorchè forse non a tutti simpatico, che seppe riorganizzare da fondo il decrepito stato romano [1].

L' esecuzione della statua è eccellente e d'una eleganza raffinata, quale ben si addice ad un artista va-

[1] Non posso far a meno di rilevare qui un errore commesso nei Mon. del Mus. Later. tav. VI, dove per Augusto viene spiegata la statua assisa di Tiberio. Neppure la nota testa della Galleria delle statue al Mus. Vat. posso ritenere per Augusto, malgrado le autorità del Visconti e del Braun, i quali ve lo crederono rappresentato in età avanzata (Visconti, Pio Clem. VI, 40. Braun, *Ruinen Roms*, p. 355).

lente dell' epoca augustea, che disponeva a suo talento di tutti i mezzi della tecnica. Non vi ha niente di impedito e storto in questa figura, e neppure di tipico e convenzionale, tutto vi è sentito e calcolato. In modo molto semplice sono trattati i capelli, accennati piuttosto che eseguiti, tecnica che di già nelle teste di Adriano ha ceduto il posto a quella raffinatezza, la quale dell'esecuzione della capigliatura fece un oggetto di speciale studio. Le sopracciglia non sono indicate; ma invece di ciò l'osso vi è espresso con una tal rigidezza, quale appena si scorge in lavori di bronzo. A ciò corrisponde l'esser gli angoli degli occhi più del solito incavati, mentre le pupille non soltanto sono indicate per mezzo dello scarpello, ma nei contorni anche colorate. Il riflesso della luce più vivo, che nasce da questa tecnica, contribuisce non poco a donare più espressione e vita alla testa. Belle sono le linee fondamentali del panneggiamento della clamide, mentre nel dettaglio si desidera più chiarezza e più semplicità. Di lavoro ammirabile per la diligenza e l'eleganza è la corazza, le diverse parti della quale fino alle più minute, quali sono le frangie, le fibbie ed i nastri, sono eseguite con una accuratezza e con una verità, che forse anche nella scultura romana non ha l'eguale. Singolari nel loro genere sono finalmente anche le storie raffigurate in rilievo sulla parte davanti della corazza; ma prima di trattare di queste debbo mentovare due altri momenti nella statua che hanno recato qualche imbarazzo ai commentatori di essa. Parlo in primo luogo dei piedi nudi, i quali però, quantunque si trovino più di rado in statue vestite al pari della nostra, tuttavia non sono senza altri esempii. Il più certo fra questi ce l'offre il cosiddetto Britannico del Museo Lateranense [1], il quale anche in

[1] Mon. del Mus. Lat. tav. XIII.

tutta l'attitudine molto rassomigliante alla nostra statua, parimente come questa ha i piedi nudi, che dopo un esame da me istituito a bella posta posso assicurare essere antichi. Più luogo a dubbio dà la statua del Museo del Louvre incisa presso Clarac *mus. de sculpt.* tav. 337 n. 2413 colla testa riportata ma antica di Trajano, nella quale secondo il disegno di Clarac il piede destro dovrebbe esser antico. Questi esempii, ai quali, volendo, certamente se ne potrebbero aggiungere altri, mi provano, che anche nella statua d' Augusto non si ha da attribuire ai piedi nudi un senso più profondo, quale sarebbe una allusione alla divinizzazione del medesimo, o alle *Nudipedalia* o altre cerimonie da lui forse osservate, ma che vi si ha da riconoscere piuttosto una mescolanza, per così dire, di due tipi originariamente diversi, l'uno cioè all' eroica, rappresentante le figure o affatto nude o involte nel solo pallio, l' altro cogli attributi della vita comune, o in toga o in veste militare. Accanto al piede destro dell' imperatore si alza il delfino col putto sopra. Che questa sia una allusione alla pretesa origine della famiglia d'Augusto da Venere, non vorrà negare nessuno tranne chi ama di cercare delle difficoltà, dove infatti non sono, mentre lo stesso posto occupato dal gruppetto ci impedisce di attribuirgli una importanza maggiore di quella d'un complimento fatto dall'artista all'amor proprio dell' imperatore. Imperocchè ci dobbiamo rammentare, che la statua aveva bisogno d'un puntello, e che il gruppetto serve a sottrar questo agli occhi dell'osservatore, come in altre statue colla stessa intenzione vediamo messovi sopra un pezzo dell'armatura, o rappresentatolo a guisa d'un tronco di palma con allusione a vittorie riportate. Conforme al significato l'esecuzione n' è assai trascurata, il viso del fanciullo col suo sorriso forzato ha qualche cosa di goffo,

mentre la sproporzionata grossezza dell' occipite forse deve attribuirsi piuttosto al naturalismo dell'artista, osservandosi non di rado una simile formazione del cranio nelle teste d' infanti.

Una imitazione del vero sono puranche i rilievi espressi sulla corazza d'Augusto. Pezzi di armatura e particolarmente corazze ornate di lavori in rilievo vengono mentovate presso gli scrittori fino da Omero, si sono ritrovate in originale in diversi luoghi e si vedono raffigurate in numerosissime statue imperiali. Mentre però le rappresentanze in queste ultime sogliono avere un carattere meramente decorativo, basta uno sguardo su quelle della nostra statua per farci capire, che esse si riferiscono a fatti storici della vita d'Augusto e perciò chiedono un esame più minuto. Vi si scorge in mezzo un uomo barbato, vestito di brache e della tunica manicata, i folti capelli avvinti da una benda e coll' arco ed il turcasso pendenti al fianco sinistro: questi sostiene in alto una insegna militare romana come per consegnarla alla figura che gli sta dirimpetto. La quale stendendo la mano come per ricevere quel che le si offre, porta l'abito d'un generale romano, l'elmo cioè, la corazza col paludamento di color purpureo [1] sopra ed il parazonio sotto il braccio sinistro; accanto le sta un cane. È chiaro, che vi sia rappresentata la consegna delle insegne romane conquistate dai Parti [2] nelle vittorie riportate su Crasso ed Antonio, e restituite nell' a. 734 da Fraate ad Augusto in contracambio del suo figlio rimesso da quest' ultimo in libertà (Cass. Dione LIII,

[1] Cf. Plutarco nella vita di Crasso 23 ἔθος ἐστὶ Ῥωμαίων στρατηγοῖς ἐν φοινικίδι προελθεῖν.

[2] L'arco come simbolo di tutti i popoli del ceppo scitico, a cui appartennero anche i Parti, viene mentovato da Curzio VIII, 8, 17; cf. Erodoto IV, 5.

33. LIV, 8). Queste insegne secondo una notizia conservataci da Suetonio nella vita di Tiberio cap. 9 (cf. anche *schol. ad Horat. ep.* I, 12, 28) pare che venissero consegnate nelle mani di quest' ultimo, allorquando nell' anno suddetto andò in Asia per ordinare le cose dell' Armenia. Fondandosi su ciò il commend. Grifi ha voluto riconoscere nel militare romano della corazza Tiberio, mentre altri lo ritennero per lo stesso Augusto. Se però vi si è voluto intendere un ritratto dell' uno o dell' altro personaggio, ad una tal' asserzione si oppongono positivamente le fattezze della figura, le quali quantunque chiaramente espresse non mostrano nessuna rassomiglianza nè con Augusto nè con Tiberio. Siccome poi nessuno vorrà riconoscere un ritratto per esempio di Fraate nella figura del Parto, il quale vi apparisce piuttosto come rappresentante di tutta la nazione dei Parti, così con più probabilità, e, come almeno pare a me, più conforme al concetto artistico, attribuiremo un simile significato anche alla figura, che gli sta dirimpetto. Quello che si voleva rappresentare, è la restituzione delle insegne; l' artista l' ha fatto nel modo più semplice raffigurando una figura vestita alla partica, la quale consegna ad un' altra vestita alla romana una insegna militare, mentre il rapporto più speciale ad Augusto è indicato abbastanza dal posto occupato da siffatta rappresentanza; un'allusione a Tiberio per ragioni, in parte esposte da altri, in parte facili a rilevarsi, sarebbe stata fuor d'ogni proposito sulla corazza d' Augusto. Che infine questo gruppo occupi il posto principale sulla corazza, facilmente si spiega dalla predilezione, con cui il fatto, che vi è rappresentato, venne rilevato fra le altre sue gesta da Augusto stesso non meno che dagli storici coetanei. Meno chiaro riesce il significato del cane, che sta d'appresso al militare romano. Sembrando

probabile, che esso abbia un significato simbolico, facilmente si pensa o alla fedeltà con allusione alla *fidelitas cohortium* ossia *exercitus* rappresentata quantunque in modo diverso su numerose monete imperiali, o ancora meglio forse alla vigilanza con rapporto più speciale ai fatti espressi sulla corazza (cf. Orazio IV, 5, 1 *Divis orte bonis optime Romulae custos gentis*); ma confesso, che nè l' una nè l' altra spiegazione mi appaga affatto, per lo che se non vi si nasconde qualche altra allusione finora non avvertita, dobbiamo dire aver espresso l' artista con poca chiarezza il suo intendimento.

Da tutti e due i lati di questo gruppo si vedono assise sopra roccie due figure giovanili nell' attitudine del più profondo lutto nota da famose rappresentanze di Elettra, Achille, Penelope e, nei tempi romani, di nazioni vinte: vale a dire con una gamba messa sopra l' altra ed il capo chino, che quella a sinistra di chi guarda, appoggia sul braccio sinistro. Il loro vestimento alla barbarica le fa riconoscere per rappresentanti e *genii tutelares* di due nazioni vinte, ed essendo quella a destra di chi guarda più caratterizzata, si debbe cominciar da essa con un esame più minuto. Lunghi capelli ricciuti e sulla fronte ritenuti da un nastro, sui quali tuttora si scorgono le tracce d' un colore rossiccio, le cadono fin sulle spalle, il suo vestimento consiste in brache ed un manto affibbiato sull' omero sinistro, la parte superiore del corpo a me sembra essere nuda, mentre altri vi vollero riconoscere le tracce d' una tunica stretta come di cuojo. Tiene nella destra un arnese lungo, la cui parte superiore è curvata e finisce in una testa di dragone, mentre nella sinistra con espressione appassionata stringe al seno una guaina vuota. I piedi riposano sopra un piccolo rialto, a cui è appoggiata la parte superiore d'una insegna militare con sopra un cinghiale.

Questo animale è simbolo di tutti i popoli del ceppo celtico ed anche l'uso di ornarne le insegne militari è noto da altre rappresentanze [1]. Dovendo dunque scegliere fra la Gallia e la Spagna, giacchè alla Britannia non si può pensare, ognuno sul primo sarà portato a riferire la figura alla Spagna. Infatti le guerre contro i Celtiberi si contano da tutti gli storici fra le più rinomate gesta militari di Augusto, e sapendosi da Dione LIV, 11, che nell'a. 735 Agrippa per terminare per sempre le reiterate rivolte del popolo ritroso tolse loro fino le armi, questo fatto potrebbe benissimo essere accennato per la guaina vuota, stretta dalla figura nella sinistra. Se ciononostante credo doversi abbandonare questa spiegazione, mi ci porta massimamente l'arnese, che la figura tiene nella destra. Questo cioè è raffigurato su diverse monete delle genti Giulia, Giunia, Furia e Fundania allusive a trionfi gallici, mentre non mai apparisce fra le armi spagnuole, quali si vedono p. e. sulle monete della gente Carisia [2]. Sembra adunque certo che abbiamo da ravvisare in esso una di quelle tube galliche, le quali ci vengono descritte come ἰδιοφυεῖς καὶ βαρβαρικαί, aventi τὸν κώδωνα θηριόμορφον e massi-

[1] Le medaglie, sulle quali apparisce il cinghiale, sono state raccolte da H. Schreiber, *Die Feldzeichen der Kelten* (*Mittheil. d. hist. Ver. f. Steiermark* V, p. 49 sgg.) e nei *Iahrb. des Vereins etc. im Rheinlande* vol. XXXV p. 87 segg. Interessante, ma poco nota è una moneta battuta nella Gallia durante una delle rivolte nei primi tempi dell'impero e pubblicata da K. F. Hermann nei *Gött. Gel. Anz.* 1851 fasc. 1. Vi apparisce sul dritto la testa della Gallia (GALLIA) con dietro una tuba militare, sul rovescio due mani giunte con in mezzo una insegna militare col cinghiale sopra e due spighe (FIDES).

[2] Se esso apparisce in alcuni disegni delle monete di Celio Caldo, questo si debbe attribuire ad un errore, come mi mostrò l'esame d'un bell'esemplare favoritomi dalla gentilezza del sig. avv. Lovatti, sul quale si vede chiaramente, che il preteso lituo è piuttosto qualche arma fatta a guisa di un'arpe.

mamente adattate a produrre ἠχὴν τραχὺν καὶ πολεμικῆς ταραχῆς οἰκεῖον [1]. Quindi forse per una reminiscenza del *pavor gallicus* dei primi tempi della repubblica lo stesso stromento apparisce su monete della gente Ostilia rappresentanti la divinità del terrore, mentre su medaglie della gente Licinia ed altre come simbolo dello strepito della guerra viene portato da Marte. Alla Gallia poi anzichè alla Spagna conviene anche il vestimento, le brache cioè ed il *sagum*, non menò che le *promissae et rutilatae comae* (Liv. XXXVIII, 17). Scorrendo ora la storia di Augusto, troviamo, che questo passò gli anni 738–740 nella Gallia per ordinare le cose di questa provincia, la quale quantunque soggiogata fino da Giulio Cesare, era in seguito stata scossa di nuovo in parte da fazioni e guerre interne, in parte dalle scorrerie delle nazioni limitrofe germaniche (Dione LIV, 19–25). Da questi fatti si spiega bastantemente la presenza della Gallia sulla corazza di Augusto. Siccome poi Augusto per la stessa spedizione mise riparo alle scorrerie delle nazioni alemanne obbligandole a dargli ostaggi in pegno di fede, facilmente ne nasce il sospetto esser da riferire a queste l' altra figura della corazza assisa dirimpetto alla Gallia. Confrontando intanto le rappresentanze della Germania sulle monete imperiali bisogna convenire che queste per un aspetto più fiero e l'armatura ed il vestimento più rozzo e barbaro si scostano alquanto dalla figura della corazza. Questa cioè porta il sago distinto da frangie, una tunica manicata e intorno ai fianchi sostenuta da una cintola, calzoni stretti e corti, sotto le ginocchia legati, e scarpe; ha i capelli rossicci dietro la nuca legati in un nodo e s' è levata di dosso la spada, la quale colla destra reca innanzi a se come per consegnarla ad alcuno, mentre colla sini-

[1] V. Diodor. V, 30 colle note di Wesseling e Cavedoni nel Bull. 1845 p. 182.

stra appoggia la testa [1]. Ora Tacito nella Germania cap. 6 lo dice appositamente, non essersi serviti che pochi fra i Germani della spada, che non apparisce neppure nei monumenti spettanti a questa nazione. Simili ragioni si oppongono anche alle altre congbietture proposte intorno al significato della figura, di cui sto ragionando, come p. e. di prenderla per un Daco, mentre le guerre contro i Delmati riguardo al tempo troppo distanno dalle altre storie raffigurate sulla corazza per poter riferirla con probabilità a queste. Negli stessi anni all' incontro, ai quali spettano la restituzione delle insegne partiche e la spedizione nella Gallia, vennero sottoposte al dominio romano diverse nazioni abitatrici delle Alpi, fra le quali i Cammuni e Venoni nel 738, i Reti e Vindelici nel 739 ed in ultimo luogo i Liguri comati nel 740. Dei costumi di questi ultimi ragionano Diodoro V, 39 e Strabone IV, 6, e ciò che vi si dice del loro vestimento e della loro armatura, conviene affatto alla figura sulla corazza. Se pertanto riferisco questa ad una delle nazioni alpine, non mi si opponga essere troppo poco importanti queste guerre per poter essere state raffigurate sulla statua d'Augusto, mentre l' artista anzichè i più importanti fra i fatti di questo sembra avere scelti quelli, la cui memoria era allora più recente. Augusto cioè ritornò a Roma al principio dell'a. 741, vi venne ricevuto da una gran parte dei cittadini con grande entusiasmo, come si rileva anche da due belle poesie di Orazio (IV, 5 e 14), le quali scritte verso il medesimo anno in diversi punti servono ad illustrare la nostra statua; parevano finalmente riordinate le cose, ristabilita la pace dopo tanti

[1] Dal trofeo raffigurato un poco al di dietro di questa figura e riportato anche sulla nostra tavola non si cava niente per la denominazione di quella.

guai di guerre interne ed esterne per cura d'Augusto, a cui fra gli altri onori venne decretata dal senato anche un'ara della pace erettagli nel Campo Marzo. Poco dopo il ritorno d' Augusto sembra essere lavorata la statua, che lo rappresenta qual sommo padrone e riordinatore del mondo romano. A simili idee accennano anche le altre figure della corazza. Vi si scorge in alto un vecchio barbato stendendo sopra la testa un panno gonfiato dalle aure, mentre le parti inferiori del corpo si perdono nelle nuvole: solita rappresentanza del *caelus*. Sotto di essa dal lato sinistro si avanza sopra un carro tirato da quattro briosi cavalli e vibrando nella sinistra la sferza, mentre la destra tiene le redini, il dio Sole nel noto vestimento degli aurighi greci, una lunga veste cioè con una sciarpa intorno ai fianchi. Nuovo al primo aspetto riesce il gruppo volante nell' aria, il quale rivolti gli sguardi verso il dio precede il suo carro. Una figura femminile alata, la quale alzando colla destra un poco la veste nella stessa guisa come in note rappresentanze la Speranza, nella sinistra tiene un prefericolo in atto di versarne qualche licore, porta sulle spalle un'altra figura, che nella sinistra tiene una fiaccola accesa, mentre colla destra impugna l'ala della compagna come per reggersi; intorno alla testa della figura portata si stende a guisa d'un arco un velo, solito attributo delle divinità delle aure.

Sul significato di queste due figure non può cader dubbio; esse rappresentano i due fenomeni, che accompagnano, anzi precedono il levar del sole, l'alba cioè e la rugiada mattutina. Simili gruppi troviamo, prescindendo dalle note rappresentanze della consecrazione di imperatrici, in pitture parietarie, fra le quali una segnatamente merita di essere confrontata col gruppo della corazza. In una pittura pompeiana cioè (Zahn III, 81) si vede volante nell' aria un giovane coronato ed alato,

il quale tiene in mano una fiaccola e porta sulle spalle una figura femminile distinta dal velo steso intorno al capo, dal diadema e da una stella sopra la testa, figure che dal ch. Jahn sono state riferite al fuggire della notte ed allo spuntare dell'alba. Il motivo, che l'una delle due figure viene portata dall'altra, non so se non esprima altro che la stretta relazione, che nel mondo elementare passa fra i due fenomeni, similmente come il rapporto di esse al sole è espresso per gli sguardi loro rivolti. Sarebbe superfluo il voler dare nomi mitologici a queste figure, le quali sono piuttosto d'un carattere decorativo ed una volta inventate aprirono un largo campo di svariati motivi e concetti all' immaginazione degli artisti. Nel mito greco la rugiada viene spiegata per le lagrime dell'Aurora versate per la morte del suo figlio Mennone (Ovid. nelle Metamorfosi XIII, 620 segg.), e la stessa Eos col prefericolo in mano è raffigurata in un dipinto vasculare presso Millingen *Anc. uned. mon.* tav. VI. — Il Sole poi, che spande la luce sopra la terra e dal quale dipende la divisione del tempo, viene celebrato non di rado presso gli scrittori antichi qual simbolo di ogni bene ed ordine in generale, ed ho accennato poc'anzi, che Augusto voleva che come il primario suo merito fosse considerato quello di aver reso la pace e l'ordine all'impero romano: e di rendere giustizia a chi ne toccava, era anche lo scopo principale delle guerre, alle quali alludono le rappresentanze nel mezzo della corazza. Non mi pare adunque improbabile, che l'artista col levare del sole raffigurato al di sopra di queste abbia voluto simboleggiare la nuova era spuntata allo stato romano coll'avvenimento d'Augusto [1]; a simili idee almeno sem-

[1] Un simile significato sembra avere la rappresentanza del Sole con avanti Lucifero e sotto la *Tellus* coricata sopra un bel medaglione colla testa di Antonino Pio sul dritto (Mus. Pis. tav. XVIII) e battuto nel terzo consolato di questo, vale a dire fra gli anni 140-143.

bra accennare la figura muliebre espressa al disotto del gruppo principale. Questa decentemente vestita in lunga veste e la testa coronata di spighe, collo sguardo rivolto in sù verso il gruppo principale, in posizione altrettanto dignitosa quanto adagiata è coricata per terra appoggiandosi sul braccio sinistro. Tiene nella destra un cornucopiae ed al seno due bambini, i quali pare che allatti. Altri attributi di significato meno certo si scorgono ai piedi di essa. Facilmente vi si riconosce la *Tellus*, mentre colla accumulazione degli attributi, che in altre rappresentanze servono di contrassegni dell'*Abundantia* e della *Foecunditas*, viene accennato il miglioramento generale delle cose materiali seguito dopo ristabilita la pace sotto Augusto e cantato anche da Orazio in una delle anzidette poesie. Di significato incerto, come di già dissi, sono gli attributi ai piedi della *Tellus* e lascio indeciso, se vi sia espresso quel tondo, che come simbolo del tondo della terra apparisce in altre rappresentanze di quella, con sopravi un frutto di melogranato o testa di papavero ed accanto uno stipite d'albero: o se l'artista forse vi abbia voluto indicare soltanto il paesaggio per mezzo di qualche pianta, il che neppure sarebbe senza esempii. — Restano le due figure negli angoli della corazza sotto le rappresentanze delle due nazioni barbariche. Vi apparisce da sinistra sopra un grifone alato Apolline nella nota veste da citaredo, cioè il lungo pallio, e colla lira nella sinistra; a lui fa riscontro dal lato destro Diana col turcasso chiuso sulle spalle ed una fiaccola accesa nella destra, cavalcando un cervo, il cui collo abbraccia colla sinistra: figure troppo note tutte e due per aver bisogno di confronti monumentali. Essi prendono il loro posto sulla corazza quali dei tutelari di Augusto [1], scelti dall' artista forse anche

[1] V. le belle esposizioni del Preller nella Mitol. Rom. p. 273 segg. sull' influenza, che l'avvenimento d' Augusto ebbe sul culto di

con riguardo ai giuochi secolari celebrati in onor loro poc'anzi, e mentre arricchiscono in modo elegante la composizione, fanno comparire Augusto come esecutore d'un volere superiore.

Rivolgendo ora lo sguardo sull' insieme di questi rilievi, appena fa d'uopo di rivelare l'eleganza cospicua nella composizione, nel disegno e nelle mosse delle diverse figure, pregi, per i quali non meno che per i soggetti rappresentativi essi meritano di essere messi insieme coi noti cammei ornati anch'essi di rappresentanze allusive a fatti storici dell' epoca imperiale. Meno fina nei dettagli n'è l'esecuzione, il che però in parte non era facile atteso la natura del materiale e la piccolezza delle figure, in parte neppure necessario, giacchè queste erano destinate ad essere vedute ad una certa distanza.

Illustrando la statua d' Augusto, ho creduto mio debito di rilevarne i pregi con riguardo speciale all'epoca, a cui appartiene questo monumento. Ora certamente sarebbe interessante, se in fine potessi indicarne anche il nome dell' artista, che lo scolpì. Mancando però per una tal' intrapresa i necessarii materiali, almeno non voglio tralasciare di rilevare un' altra volta la stretta affinità che passa fra la testa della statua, quella di bronzo nella Biblioteca vaticana ed il busto di marmo del Museo Chiaramonti, affinità che mi pare troppo palpabile per poter attribuirsi al solo caso.

Ulrico Köhler.

Apolline e Diana a Roma, il primo dei quali secondo una congbiettura dello stesso Preller per me molto probabile era stato identificato con Vejovis, dalla gente Giulia fino da tempi remoti venerato con un culto speciale.

STATUA DI FAUSTINA SENIORE.
(*Mon. dell' Inst. vol. VI e VI, tav. LXXXIV*, 3.)

La statua di Faustina seniore incisa insieme con quella d'Augusto sulla tavola LXXXIV dei Monumenti, venne scoperta negli scavi eseguiti l'anno scorso nella villa già Negroni [1] e si trova adesso al Museo Capitolino nella stanza detta del Gladiatore moribondo. È di altezza assai maggiore del vero e rappresenta l'imperatrice ritta in piedi, ma, come si rileva dall' attitudine dei fianchi e della gamba sinistra, appoggiata col braccio sinistro sopra qualche colonna, sottratta agli occhi dello spettatore pel panneggiamento del manto. Essa tiene nella s. un cornucopia ripieno delle solite frutta, nella destra una patera, e veste una tunica stretta senza cintola, ed un manto il quale, involto intorno ai fianchi e sostenuto dal braccio sinistro, al di là di questo pende fino al suolo. Così il panneggiamento, come la formazione del petto mostrano un carattere affatto matronale e ricordano certe statue di Giunone, che anch' esse rappresentano la dignità matronale della consorte di Giove. In posizione adagiata e dignitosa l' imperatrice guarda tranquilla innanzi a sè. I capelli acconciati nel modo solito nelle teste di Faustina erano e sono in parte tuttora dorati, e tracce d' oro si vedono inerenti anche in diverse parti del volto, di modo che, se non tutta la testa, almeno le sopracciglia e forse anche le labbra sembrano essere state dorate. Sull' orlo del manto si osservano avanzi di color rosso. Di ristauro moderno sono il naso, una parte della patera con qualche dito della mano destra e la parte inferiore e superiore del cornucopia.

[1] V. le notizie sul ritrovamento di essa in questo stesso volume degli Annali a p. 256 segg.

La patera ed il cornucopia hanno fatto nascere in taluno il sospetto, che Faustina sia rappresentata nella statua sotto le forme della Concordia, la quale infatti in monete anche della stessa Faustina è raffigurata nella stessa attitudine e cogli stessi attributi [1]. Con una tale rappresentanza si alluderebbe alla concordia matrimoniale dei conjugi imperiali ed alle conseguenze propizie che ne dovettero risultare per lo stato romano. Senza volere negare la possibilità, che questo sia stato l'intendimento dell' artista, bisognerà però convenire, che delle ragioni stringenti per siffatta spiegazione non vi si hanno. Imperciocchè gli attributi della patera e del cornucopia, sui quali essa si appoggia, come di già accennai, non esprimono l' indole della concordia, se non che in quanto accennano alla influenza benefica di questa virtù anche sulle cose materiali, e servono perciò collo stesso dritto di contrassegni della PAX (v. Cohen *Méd. impér.* Galba n. 172), della FELICITAS (ib. 125), della FORTVNA (ib. Adriano n. 238) e di altre divinità (perchè così le voglio chiamare per amor di brevità) di simile natura, ma sopratutto costantemente dei così detti Genii. Potrebbe essere adunque bensì che il concetto dell' artista fosse stato quello di rappresentare il Genio, o per dir meglio la Giunone di Faustina, opinione alla quale non si oppone neppure la circostanza, che essa è priva di velo [2].

[1] V. Cohen, *méd. impér.* Faustina n. 63. 64. Più spesse volte la dea apparisce assisa, cf. Gerhard, *Venusidole* p. 11 tav. VI, con un ramo d'olivo invece della patera su monete di Galba. L' uso di rappresentare le imperatrici sotto le forme di qualche divinità è noto, e voglio qui mentovare soltanto come più conforme al nostro caso la statua di Livia cogli attributi della *Pietas*, Mon. lateran. tav. VII.

[2] Cf. la statua di bronzo Ant. Erc. VI, 4 = *Denkm. d. a. K.* II, tav. V, n. 58 dal Müller nell' *Handbuch* § 353, 2 spiegata per la rappresentanza della Giunone di qualche matrona. Una serie di simili figure colla denominazione del tutto arbitraria di *Abundantiae* vedi presso Clarac *Mus. de sculpt.* pl. 451-453.

La statua veduta da qualche distanza non manca d'un certo effetto, l'attitudine è naturale ed espressa in modo chiaro, il ricco panneggiamento fa apparire meno l'altezza della statura che senza questo sarebbe smisurata, ed il viso rende assai bene i tratti di Faustina, quali li conosciamo da altri ritratti di essa e dalle medaglie. Qui però finisce il merito dell'artista, giacchè esaminandola più da vicino scorgiamo quel fare convenzionale e superficiale nell'esecuzione dei dettagli, che apparisce in tante altre statue imperiali e che ci proibisce di attribuire ad esse un valore veramente artistico.

Ulrico Köhler.

SOVRA UNA STATUA DI MERCURIO TROVATA VICINO A TRENTO.
(*Tav. d' agg. Q, 1.*)

Nelle ultime linee di una mia memoria inserita nella *Revue archéologique* del decembre 1861 p. 452 accennai di volo alla scoperta di un monumento relativo a Mercurio avvenuta nella valle dell'Adige, or fanno tre anni circa. Il mio egregio amico, sig. Tito Bassetti, da cui venivamene la gentile comunicazione, attenendo la promessa fattamene a quell' epoca, si die' ogni premura affine di procurarmi migliori notizie, e soprattutto della figurata rappresentanza di quel nume una esatta riproduzione. Questa mi giunse infatti, non ha guari, in una fotografia, che vien riprodotta in disegno sulla Tav. d'agg. Q, 1.

Nell' articolo sù menzionato mi si fece dire, per errore di stampa, una *testa di Mercurio*; sarebbesi do-

vuto dire invece, come era nel manoscritto, *une statue*, alla quale anzi manca la testa, che per equivoco era la sola parte ch' ivi si nominava. — Tuttochè acefala però, la figura in discorso, conservata ora al Museo di Trento, credetti che potesse essere presa brevemente ad esame in queste pagine ed offerta ai lettori delle nostre pubblicazioni fra le tavole, che le accompagnano.

Essa è stante, dell'altezza di un metro, restituitole col pensiero il capo di cui difetta; la materia è marmo che il mio corrispondente non può precisare se abbia a giudicarsi pario, o lunense. L'epoca del monumento che senza dubbio dee considerarsi estraneo ai prodotti dell' arte etrusca ed alla etrusca esistenza in quelle regioni settentrionali, non offrirebbe difficoltà per credere la detta materia un prodotto dell' antica Luni, giacchè parmi di non errare stimandolo posteriore all'iniziamento dell' impero.

Oltre la testa, per le ingiurie del tempo si è perduta anche la parte anteriore del sinistro braccio, su cui viene a ravvolgersi e a cadere, come suole incontrarsi sovente nelle figure di questa divinità, il manto o clamide, che cuopre dallo stesso lato una parte del dorso, e le cui estremità discendono insino al di là del ginocchio manco. Del resto la figura è nuda, assai ben trattate artisticamente le parti del suo corpo, secondo che sembrami, nobile e naturale la posizione in quell' affidar che fa il peso della vita alla sinistra gamba, mandando innanzi dolcemente la destra. Sì che nell'insieme del modo, onde è atteggiata, malgrado certe varianti, che ogni occhio scorgerà facilmente, potrei dire che mi ricorda p. e. le statue del Clementino e del Louvre [1].

[1] *Mus. PCl.* I, t. 7. — Bouillon, *Mus. du Louvre*, n. 297. I, 26.

Se qualche oggetto, e che oggetto avesse nella mano dritta, tenuta bassa per essere il braccio disteso verticalmente, non saprebbe decidersi con sicurezza. Forse però ci troveremo nel vero, se vi si vorrà supporre in origine l'esistenza della borsa, che a Mercurio davasi nella sua qualità di dio del commercio. Il noto messaggere dei numi, il ministro divino ci si rivela dall' altro canto per i calzari alati di che sono forniti i suoi piedi, e il caduceo, di che un frammento esiste ancora presso il lato sinistro e che partir doveva dalla mano ora perduta. Scopronsi qua e là segni di varie rotture e scabrosità, massime ai piedi, che sono effetto (così il mio onorevole amico Bassetti) di incrustazioni calcaree prodotte dalle acque e dal tempo. Quasi due linee era grossa la gromma scura di carbonato di calce diafano, onde era coperta la superficie della statua al momento che si ritrovò, ed essa fu quasi per intiero distaccata dai primi scuopritori senza danneggiare il marmo, che, per effetto dell' infiltrazione subìta, è tutto macchiato nel dorso della figura. A fianco poi di questa, e qual parte integrante della rappresentanza, siede a sinistra vicino ai piè del nume un ariete. Nulla di più naturale che questa associazione [1], sendo che il detto animale, quantunque sacro ad altre divinità, in principal modo spetta a Mercurio, vuoi come Dio e protettore degli armenti per eccellenza, giusta le primitive idee e le parole, fra gli altri, di Pausania [2], vuoi come autore dei sacrifici, e istitutore del culto divino, giusta modificazioni posteriori dell' espressione più antica di quel sim-

[1] Montfaucon, *Ant. expl.* I, 68. 72. 73 etc. Micali, Atl. XCVI, 2. *Mus. PCl.* IV, 4.

[2] VIII, 17. II, 3. — V. *Elite céramogr.* III, t. 83. 85,. 88. — Maury, *Histoire des rel. de la Grèce* I, p. 104.

bolo [1]; modificazioni alle quali si riconnette anche l'attributo della patera, e con le quali va ad accordarsi inoltre anche il caduceo e l'officio stesso di araldo divino [2]. La detta associazione fu espressa in vari modi dall'antichità figurata, e fra questi è principalmente a ricordare la serie numerosa dei monumenti che rappresentarono o rappresentano ancora il *Mercurio Crioforo*; innanzi a tutti poi la famosa opera di Calamide, a noi nota per mezzo di Pausania, opera, a cui certo dobbiam riportare, come ad origine, molti dei concetti artistici, che fino a noi ne pervennero in diverse classi di prodotti dell'arte antica. Ora l'ariete posa sulle spalle di Mercurio [3], come nel classico tipo Calamideo testè menzionato, e nel buon pastore dell'arte cristiana [4]; ora si è figurato sotto il suo braccio, come in altro originale ricordatoci da Pausania [5], imitato, egualmente che il primo, in monumenti posteriori; ora l'idea si limita, nella sua espressione, alla semplice testa messa in mano allo stesso nume, come in varie pietre incise, e nel bronzo di provenienza arcadica del ch. Beulé, di che altrove dicemmo una parola in queste medesime pagine [6].

Nè il modo onde il detto animale è collocato nel marmo in discorso, sul suolo accanto a Mercurio,

[1] V. Beulé, nella *Revue archéol.* 1862, giugno, p. 364.
[2] V. Guigniaut, *Rel. de l'antiquité*, II, p. 686: 689.
[3] V. Beulé, l. c. p. 363 e ciò che noi stessi ricordammo nel *Bull. d. Inst.* 1862 p. 22. Cf. *Apollon mit dem Lamm* di C. Friederichs, Berlino, 1861.
[4] Müller, *Denkm. d. a. K.* I, t. LXXIV.
[5] VI. 27.
[6] *Bull.* l. c. — Beulé, *Rev. arch.* l. c. t. VIII, n. 1 — Mariette. *Pierr. gravées*, II, tav. XXX e Chabouillet, *Catalogue des camées de la Bibl. imp.* n. 1605.

manca di confronto [1], e non ha guari se ne aveva nuovo esempio in una pittura pompeiana, ove però non si vede assiso, ma gradiente, e la figura divina ha nella destra la borsa, che noi supponemmo esistente in origine anche in mano della nostra [2]. Tuttochè però non offrisse assoluta novità nè in ordine alla maniera onde è rappresentata la figura del nume, nè in ordine ai simboli che l'accompagnano, a me parve di non dover mettere da un canto la statuetta del Museo trentino, sendo che è pure un oggetto di arte non indegno di avere un buon posto nella importante serie, che conosciamo, di monumenti dello stesso genere [3].

GIANCARLO CONESTABILE.

---

[1] P. e. Mariette, *Pierres gravées*, II, t. XXIX.
[2] V. *Bull. arch. ital.* I, p. 142 (Minervini), t. XI, n. 9.
[3] V. anche su questo argomento Müller, *Handbuch* § 381, n. 1. 2; p. 591 (Welcker).

ERCOLE BAMBINO CHE STROZZA I SERPENTI.
(*Tav. d'agg. Q. 2.*)

Un rilievo interessante di marmo bigio, che si dice essere stato trovato in Atene, ha arricchito pochi anni fa la collezione del sig. Komnos, professore della scuola dei cadetti al Pireo. Esso è lungo m. 0 , 80 , largo m. 0, 23 e grosso m. 0, 07 — 0, 10.

La rappresentanza è la seguente.

Un putto grassotto e ignudo, mancante adesso di tutte e due le mani , del piede destro e della coscia sinistra, siede sopra un molle letto; sulla gamba destra e sul braccio destro si vedono le chiare tracce d' un serpente , che vi si avvinchiava intorno. Dietro a lui sta in piedi una figura maschile e barbata con un diadema intorno alla testa, la quale alzata la mano destra colla spada sopra la testa sta per uccidere il mostro , mentre colla mano sinistra appoggiata al fianco sinistro sembra aver tenuto la guaina della spada.

Il soggetto della rappresentanza è chiaro e ci è noto anche da altre opere plastiche: Ercole bambino cioè che strozza i due serpenti mandati contro di lui da Giunone, mentre la figura virile rappresenta il suo patrigno Amfitrione chiamato in ajuto dalla spaventata madre Alcmene.

Il monumento appartiene all'epoca romana, come dimostrano segnatamente gli ornamenti della cornice al di sopra della rappresentanza. Molto bene eseguita è la figura principale, il putto Ercole [1] il quale in attitu-

[1] Nelle rappresentanze riportate da Clarac *Musée de sculpt. pl.* 302 n. 1953 (319) e *pl.* 783 , 1957 A l' attitudine d' Ercole non è naturale. Essa è più naturale sulla medesima tavola 783 n. 1955 A e segnatamente tav. 782 n. 1958 e 1960. Si confronti anche tav. 786 , Millin *Gall. mythol.* tav. LXXXXVII n. 430 e tav. CX n. 431, e le rappresentanze citate da Müller nel suo *Handbuch* § 410, 4.

dine tranquilla e coll'espressione della contentezza della sua opera siede sopra il letto; l'originale mostra finanche un sorriso nel suo viso.

La rappresentanza si accorda molto bene col passo di Pindaro, *Nem.* I v. 50—88 (33—58), il quale se non servì di guida all'artista, in ogni modo viene bene illustrato dalla sua opera; si confrontino segnatamente i seguenti versi del citato passo:

....ὁ δ' (Ἡρακλῆς) ὀρθὸν μεν ἄντεινεν κάρα, πειρᾶτο δὲ πρῶτον
δισσαῖσι δοιοὺς αὐχένων μάχας,
μάρψαις ἀφύκτοις χερσὶν ἑαῖς ὄφιας.
. . . .
. . . .
ἐν χερὶ δ' Ἀμφιτρύων κολεοῦ γυμνὸν τινάσσων φάσγανον
ἵκετ', ὀξείαις ἀνίαισι τυπείς.
. . . .
ἔστα δὲ θάμβει δυσφόρῳ
τερπνῷ τε μιχθείς. εἶδε γαρ ἐκνόμιον
λῆμά τε καὶ δύναμιν
υἱοῦ

Si veda pure *Teocr.* κδ', 1—60. *Philostr. iun. εἰκ.* ί p. 9 Kayser, *Apollod.* II, 4, 8 ed i mitografi più recenti.

(*Traduzione dal tedesco.*)

ATHAN. S. RHUSOPULOS.

DUE BASSIRILIEVI IN TERRACOTTA.

(*Mon. dell' Inst. vol. VI e VII, tav. LXXXIII.*)

Presso il sig. prof. Brunn trovansi di presente tre bassirilievi in terracotta, de'quali uno già è conosciuto per altre repliche [1], mentre i due altri vengono pubblicati per la prima volta sulla tav. LXXXIII de' nostri Monumenti [2].

In quanto alla provenienza gli fu detto, che siano stati trovati a Roma nel far le fondamenta del nuovo ponte di ferro che di faccia al palazzo Salviati dalla Longara conduce a S. Giovanni de' Fiorentini; e che vi stessero impiegati a coprire una piccola chiavica col rovescio per disotto, mentre le figure erano coperte di calce. Oltre queste tre lastre ve ne furono scoperte varie altre, tutte repliche degli stessi tipi, e ne vennero a notizia del sig. Brunn un esemplare intero ed alcuni frammenti della prima [3], qualche frammento della seconda ed almeno due esemplari [4] oltre qualche frammento della terza.

La rappresentanza già prima nota fu interpretata da O. Müller [5] giustamente per una scena del mito di Teseo, cioè l'eroe riconosciuto da Egeo nel momento

[1] Una intiera pubblicata da Campana: ant. op. in plastica t. 68; frammenti di un'altra (ora a Berlino): Winckelmann Mon. in. 127 (Inghirami Gal. Omer. II, t. 119; Millin *gal. myth.* t. 153, 577); di una terza: Agincourt: *fragm. de sculpt. en terre cuite* t. 4, 1. Una quarta del Museo britannico amplia la composizione di due figure di donne (fantesche): Combe *terrac.* t. 12, 20 (Inghirami l. l. II, t. 117; Overbeck *Gal. her. Bildw.* t. 17, 7).

[2] Hanno tutti un'altezza di m. 0, 41, ma varia la larghezza, essendo il primo di m. 0, 36, il secondo di 0, 365, il terzo di 0, 395.

[3] Ora a Copenaghen.

[4] Uno ora al Museo di Parigi. Il disegnatore della nostra tavola si è servito anche di questo, ove i contorni nell' esemplare del sig. Brunn erano meno chiaramente espressi.

[5] *Gött. gel. Anz.* 1834, p. 925; *Handb. d. Arch.* § 412, 1. Cf. Jahn *Arch. Aufs.* p. 185 e Brunn Boll. d. Inst. 1862, p. 8.

in cui questo gli porge la tazza. Appena ci vuol questo confronto per ravvisar nella terza, cioè la rissa tra un giovine ed un uomo barbato, uno de' fatti del giovine Teseo nel suo viaggio da Troezene ad Atene. E quindi non si vorrà dubitare che anche la scena di congedo raffigurata nella seconda lastra abbia da riferirsi al ciclo del medesimo eroe.

Mentre così da un lato il congiungimento di questi rilievi assegna alla spiegazione uno spazio determinato, dall'altra parte la spiegazione vien resa più difficile per la circostanza che abbiamo soltanto frammenti di una serie più numerosa e questi sciolti da quell'ordine che originariamente erano destinati ad occupare. Certamente se avessimo dinanzi agli occhi tutta la serie, come era immaginata dall' artista per ornar il fregio sia di monumento sepolcrale, ossia di qualch'altro edifizio, senza dubbio la spiegazione sarebbe molto facilitata tanto per la compitezza della serie, quanto per la disposizione delle varie rappresentazioni.

Di cotali rilievi in terracotta esibenti fatti del mito di Teseo, ne sono già pubblicati parecchi, principalmente dal Campana Op. in plast. t. 64, 65 [1], 68 [2], 117 [3], 118 [4], 119 [5], 120 [6]. Non appartengono però

[1] Di questa terracotta il Museo Campana contiene tre esemplari; Catalogo Campana, classe IV, serie 4, n. 13, 30 e 58. Un'altra replica se ne trova nel Museo britannico: Combe, l. l., t. 30, 55.

[2] Due esemplari nel museo Campana; l. l., n. 14 e 239. Si veda sopra, p. 459, nota 1.

[3] Pure due esemplari nel Museo Campana; l. l. n. 89 e 264, quest'ultimo con vestigie di colori.

[4] Cinque esemplari nel Museo Campana; l. l. n. 11, 88, 90, 92, 262. Per la spiegazione cf. Stark, *Arch. Zeit.* 1860, p. 123.

[5] Tre esemplari nel Museo Campana; l. l., n. 91, 263 e 265. Un frammento d'un'altra replica si trova presso d'Agincourt, l. l., t. 4, 2. Per la spiegazione cf. Stark, l. l.

[6] Questo frammento fu ristaurato per rappresentare la punizione di Dirce. La sottoscrizione però del Campana: *Teseo vincitore del toro*

tutti ad una medesima serie; il che vien dimostrato chiaramente dal fatto che fra essi si trovano due diverse composizioni d'una medesima scena, di Teseo domatore del toro maratonio [1]. Ma anche prescindendo da questo, si distinguono chiaramente due serie, imperocchè le composizioni t. 117-119 si distinguono da quelle tav. 64, 65, e 68 non soltanto esternamente per l'ornato al disopra ed al disotto delle rappresentazioni, ma vieppiù per lo stile arcaico [2], che specialmente nella tav. 118 ci si presenta.

Il frammento tav. 120 [3] pare che non appartenga nè all'una nè all'altra di queste serie.

I due rilievi da noi pubblicati appartengono non alla serie arcaica, ma all'altra più recente. Una prova esterna ne offre il rilievo trovato unitamente ad essi, essendo questo una replica della medesima composizione pubblicata dal Campana tav. 68. Nell'ornato poi tutti e tre corrispondono con quelli pubblicati dal Campana tav. 64, 65 e 68, nè si conosce veruna differenza nello stile. Quindi i rilievi che pubblichiamo, ci offrono due nuovi frammenti d'un ciclo di composizioni del mito di Teseo, del quale tre altri pezzi già sono conosciuti.

Nella rappresentanza seconda della nostra tavola si riconosce facilmente uno dei fatti che operò Teseo giovane, viaggiando da Troezene ad Atene. Il figlio di Egeo è chiaramente indicato per la spada e le scarpe del padre. In una contrada montuosa il lesto giovane colla sinistra tiene per la gamba un avversario atter-

maratonio è giusta, imperocchè, come mi comunicò il Brunn, tutta la metà inferiore della composizione è ristauro moderno.

[1] Tav. 64 e 120. Si veda la nota precedente.

[2] V. Stark, l. l.

[3] Il Brunn si ricorda che questa lastra è molto più piccola di tutte le altre.

rato, alzando colla destra la clava per aggiustargli il colpo mortale, contro il quale questi invano alza la sinistra [1]. Chi sia l'avversario, fu già accennato dal Brunn in una notizia provvisoria sopra questo rilievo [2]. È Scirone, che forzando i viaggiatori a lavargli i piedi li precipitava nel mare, per esservi divorati da una tartaruga [3]. Soltanto in questa presupposizione si spiega la peculiare posizione in cui giace lo sgraziato. Si è messo a sedere per farsi lavare i piedi da Teseo; ma questo, chinandosi quasi per recargli questo servizio, lo ha preso per la gamba ed alzandosi lo ha ridotto nella situazione in cui lo vediamo. È vero che l'artista, a cui appartiene l'invenzione di questo rilievo, facendo morire Scirone per un colpo di mazza, si è allontanato dalla tradizione letteraria della favola, la quale siccome in generale fa perire gli avversari di Teseo nell'istesso modo in cui questi lo minacciavano della morte [4], così fa pure Scirone da Teseo venir precipitato nel mare [5]; ed anche fra le altre rappresentanze artistiche della morte di Scirone a me note [6] non ve n'è nessuna, ove Teseo

[1] In un frammento d'un rilievo in terracotta, pubblicato dal d'Agincourt, l. l. t. 15, si vede un giovane, che pare essere Teseo, in una posizione molto somigliante a quella di Teseo nel nostro rilievo. Potrebbe darsi che fosse pure questo un frammento d'una rappresentanza dello stesso o di qualche altro fatto di Teseo. Un altro frammento fu trovato recentemente negli scavi di Prima porta.

[2] Bull. d. Inst. 1862, p. 10.

[3] Plut. Thes. 10. Diod. IV, 59. Paus. I, 44, 12. Schol. Eurip. Hippol. 979.

[4] Plut. *Thes.* 11.

[5] Plut. *Thes.* 10. Paus. l. l. Schol. Eurip. l. l.

[6] Di sculture conosco soltanto la metopa del Theseion, e da una notizia di Pausania un gruppo in terracotta sul tetto della στοὰ βασίλειος in Atene, Paus. I, 3, 1. Al dire dell'Urlichs, *Skopas* p. 199, un gruppo dei fregi del Mausoleo *probabilmente rappresenta Teseo che ha atterrato Skirone sopra uno scoglio*. Questo gruppo potrebbe essere una composizione analoga alla nostra. Ma non avendo potuto finora consul-

non sia rappresentato nell' atto di precipitarlo in giù. Cotali divergenze dalle versioni ordinarie d'una favola però nei monumenti d'arte non sono rare. Così, per attenermi allo stesso mito di Teseo, in pitture vasculari [1] Procruste vien ucciso da Teseo non sul letto secondo la tradizione volgare, ma per un colpo di martello. Non meno la rappresentazione artistica di Teseo riconosciuto dal suo padre [2] recede dalla tradizione conservata da Plutarco [3]; nel monumento Egeo riconosce il figlio nell'atto di recargli la tazza di veleno, presso Plutarco nel momento in cui Teseo sguaina la spada per tagliare la carne. Nella composizione che qui ci occupa, la ragione della divergenza potrebbe essere questa, che all' artista il motivo del precipitare pareva meno elegante.

Un altro dubbio sulla spiegazione del Brunn potrebbe nascere dalla circostanza che manca nella nostra

tare l'opera del Newton : *a history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, che probabilmente contiene un disegno di quel gruppo, non posso giudicare sopra quali ragioni sia appoggiata la spiegazione dell'Urlichs. Il Gerhard, *Auserl. Vasenb.*, III, p. 33, nota 9, fa menzione di parecchi vasi in cui sono dipinti fatti di Teseo, fra i quali anche vien mentovata l'uccisione di Scirone, ma senza indicazione specificata della composizione. Per quanto io mi sappia, sono state pubblicate due pitture vasculari esibenti la morte di Scirone; l' una si trova in un vaso del Museo Borbonico e fu pubblicata dal Passeri, *pict. Etrusc.* III. t. 248, e dal Panofka, *der Tod des Skiron und des Patroklus*, t. 1; l'altra dipinta in un vaso del Museo di Berlino, fu pubblicata dal Panofka, l. l. t. l; in ambedue le pitture Teseo uccide Scirone precipitandolo in giù. Nell'apparato dell' Instituto si trova un disegno della pittura d'un vaso di Chiusi, che contiene con altri fatti di Teseo anche questo; pure qui la maniera in cui egli punisce Scirone, non diverge dalla volgare tradizione.

1 Sul vaso chiusino, citato nella nota precedente, e più chiaramente ancora in una pittura pure inedita d' un vaso del Museo Campana, cl. I, ser. 4, n. 647.

2 Nel bassorilievo citato p. 459 nota 1.

3 Plut. Thes. 12.

rappresentanza la tartaruga, mentre l'artista aggiungendo quest' animale poteva renderla più chiara. Ma la sua presenza era superflua, ove al contemplatore dell' intiera serie la connessione non poteva lasciare dubbio sul soggetto rappresentato. Anche in pitture vasculari manca qualche volta la tartaruga [1].

Il congedo rappresentato nell' altro rilievo è una composizione tanto semplice, che, se fosse trovata sola, se ne potrebbero proporre molte spiegazioni probabili, fra le quali una decisione sarebbe impossibile. Il contrario è il caso, ove siamo limitati al mito di Teseo. Nella presupposizione che l' uomo sia Teseo, indarno fra le tradizioni di lui si cerca un congedo che si accordi con quello rappresentato nel rilievo in discorso. Non può essere il congedo dalla madre che precede la partenza per Atene, imperocchè una versione, secondo la quale avrebbe fatto questo viaggio per via di mare, nè si trova nè può supporsi che abbia esistito. In una rappresentanza poi di questo congedo non potrebbero mancare la spada e le scarpe di Egeo, come p. e. non mancano in una medaglia di Troezene, che rappresenta Teseo congedandosi da Etra [2]. Anche sulla separazione di Teseo da Arianna non esiste una tradizione che si accordi colla nostra rappresentanza. Quindi rimane soltanto l'alternativa: o che non sia Teseo, ovvero che l'artista abbia seguita una tradizione che nei nostri fonti

[1] Sul vaso napoletano ed in quello di Chiusi, citati ambedue p. 462 nota 6.

[2] Millingen, *ancient coins*, IV, 22. La medesima mancanza mi fa dubitare che in una pittura vasculare pubblicata dal Gerhard, *Auserl. Vasenb.* t. 158, il Jahn veda con ragione questo stesso congedo di Teseo dall'Etra. Piuttosto mi pare un congedo posteriore delle medesime persone, di modo che questa pittura sarebbe un nuovo indizio che ci sono lacune nella favola di Teseo, quale si trova nei nostri fonti letterari. Cf. la nota seguente.

letterari non si trova o almeno si racconta in un modo tutto diverso.

In ogni caso è certo, che i fonti scritti non ci hanno conservato tutte le tradizioni che nell' antichità si raccontavano intorno a Teseo [1], e sopra alcune delle sue avventure esistevano versioni diverse [2]. Poco probabile però è la supposizione che il nostro rilievo rappresenti un' avventura di Teseo, della quale mancasse ogni notizia letteraria, imperocchè per una serie di rappresentanze, come quella di cui fa parte questo rilievo, si doveva scegliere fra i fatti di Teseo quelli che generalmente erano considerati come i più importanti, vale a dire appunto quelli di cui non si può supporre essere l'uno o l'altro da Plutarco trascurato. Più facilmente potrebbe darsi che il nostro rilievo rappresentasse un'avventura, sulla quale Plutarco ci comunicò una tradizione differente da quella che seguitò l' autore di questa composizione. Supponendo questo, la più probabile spiegazione sarebbe quella di riconoscere Teseo congedandosi da Arianna. Imperocchè Plutarco [3] dice espressamente che sulle avventure d'Arianna correvano molte voci discordi; e fra varie altre ne rammenta una ben divergente dalla favola volgare; è questa una tradizione cipriotta, secondo la quale Arianna ammalata

[1] Sulla tazza detta di Codro, pubblicata dal Braun, si vede un congedo di Teseo da Egeo, al quale sono presenti Etra e Medea, mentre negli autori non si trova nessun indizio che Etra al tempo dell'arrivo di Teseo sia stata in Atene, e Medea, secondo la tradizione scritta sparisce da Atene, tostochè Teseo dal padre è riconosciuto. Cf. Jahn, *Arch. Aufs.* p. 184 segg. In un altro vaso è dipinto Teseo sguainando la spada contro la madre; Mon. dell' Inst. 1858, t. 22; Jahn, Ann. dell' Inst. 1858, p. 259 segg. Cf. pure la nota precedente.

[2] Si veda p. e. Plut. Thes. 20.

[3] Thes. 20.

per un temporale sia stata esposta in Cipro e morta colà. Secondo un' altra favola, conosciuta soltanto da una pittura vasculare [1], Bacco rapisce Arianna in presenza di Teseo, il quale da Minerva vien impedito di opporre resistenza. Così si potrebbe anche immaginare una altra tradizione sopra la loro separazione che fosse seguita dall'artista del rilievo in discorso.

Questa spiegazione, benchè non impossibile, sembrerà però poco probabile, e veniamo perciò portati ad esaminare, se non forse si trovi un altro congedo che spetti bensì al ciclo mitico di Teseo, ma senza che vi entri la persona di quest'eroe. Nè sotto quest' aspetto sembrerà una supposizione troppo arrischiata, se nel rilievo in discorso ravvisiamo Egeo, il quale, dopo aver nascosto sotto la pietra la spada e le scarpe, si congeda da Etra piangente, sul punto d' imbarcarsi per Atene. È vero che non ci vien detto, se Egeo ritornava per via di terra ovvero di mare. Ma se nel mito il viaggio terrestre di Teseo vien considerato come tanto pericoloso, che agli occhi della madre e del nonno è una intrapresa inudita [2], sembrerà poco probabile che la favola abbia fatto precedere già Egeo per la stessa strada. È vero che non so spiegare, che cosa possa significare nella mano d'un uomo che viaggia per mare il bastone. Ed un altro dubbio potrebbe nascere contro la possibilità di questa spiegazione dalla circostanza che l'artista poteva scegliere un momento più rilevante e nell'istesso tempo più intelligibile, rappresentando, invece del congedo stesso, l'atto che immediatamente

[1] Gerhard, *Etr. und Kamp. Vasenb.* tav. 6-7. Cf. Jahn, *Arch. Beitr.*, p. 277.
[2] Plut. *Thes.* 6.

lo precedeva, vale a dire la deposizione della spada e delle scarpe sotto la pietra, rappresentanza che infatti si trova in qualche monumento d'arte [1]. Ma se il rilievo in discorso occupava il primo posto in una Teseide, se poi forse il secondo dava a veder Teseo in atto di alzar la pietra, l'artista, per non ripetere due volte concetti troppo analoghi, ben potea contentarsi di esprimere più generalmente un congedo in una graziosa composizione, senza dover temere di non esser inteso.

In quanto all'invenzione di tutta questa serie di rappresentanze del mito di Teseo, della quale ora possediamo cinque pezzi in copie di terracotta, pare che per il carattere generale delle composizioni essa possa attribuirsi alla scuola attica del quarto secolo. Specialmente la composizione del congedo non è indegna d'un artista di que' tempi. In un'epoca più recente nei combattimenti di Teseo col toro, col Centauro e con Scirone si aspetterebbe un'espressione dei patetici affetti più pronunciata, meno forte in epoca più remota [2]. L'aspirare all'affetto, ovvio nell'arte più recente, in queste composizioni ancora non si trova. L'artista ha osservato le leggi del rilievo, non distaccando nessun punto troppo dal fondo, e la composizione è in armonia collo spazio che deve riempire. S' intende che sull'esecuzione degli originali non si può giudicare da queste copie di epoca romana, che di più replicate a stampa perdono

[1] In una pittura pompeiana, pubblicata Mus. Borb. II, 12 (Gell, *Pompeiana*, I, t. 16), ed in una tazza di bronzo, pubblicata Mus. Borb. IV, 28. Si confronti Jahn, *Zeitschr. f. A. W.* 1842, p. 884 e *Arch. Aufs.* p. 185.

[2] Si confronti la rappresentanza di Teseo domatore del toro maratonio (Campana, l. l. t. 64) colla medesima rappresentanza in una delle metope del Theseion.

facilmente la freschezza della modellatura e de' contorni: difetto che si risente meno nella nostra incisione, essendo essa eseguita da artista che senz' alterare il carattere, ha saputo raffinar e ravvivar le forme alquanto sfumate delle terrecotte stesse.

J. Rutgers.

Postilla alla pag **208.**

Il monumento, che accennai alla pag. 208 not. 2. è un sarcofago, che si conserva nel Campo santo di Pisa (disegnato presso Lasinio, Racc. di sarcofaghi ecc. del C. S. di Pisa tav. 1). Esso è di forma ovale, nè offre niente di particolare tranne le due mezze figure di uomo e di donna, probabilmente di due conjugi scolpite ai due lati. Giudicando secondo l'acconciatura dei capelli della donna, egli apparterrebbe al terzo secolo. Quello però, che lo rende importante, è la figura dell'uomo, il quale, rappresentato a capo nudo e distinto del cosiddetto laticlavo, tiene nella s. la stessa specie di scettro, che sulla base della villa Panfili tiene Antonino Pio. Avvertii di già il dittico dei Lampadii, sul quale il magistrato, che presiede ai giuochi, secondo il disegno datone dal Gori tiene un simile scettro. La stessa rappresentanza si trova in un rilievo della loggia scoperta del Vaticano (Visconti, Pio-Cl. V, 41), nel quale pure, quantunque eseguito in maniera molto rozza e danneggiato dal tempo, lo scettro, che tiene il magistrato, mostra tuttora il contorno come di un piccolo busto. A questi monumenti forse si potrà aggiungere in quinto luogo il rilievo scoperto ultimamente a Porto.

Fra le altre decorazioni del porto cioè, che vi si vedono espresse, si trova un arco trionfale con sopra una quadriga di elefanti e l'imperatore, che sta su di essa, secondo la fotografia (non ho potuto confrontare l'originale) sembra tenere uno scettro della stessa forma. Non potendosi adunque più pensare ad un'immagine di Adriano, lascio ad altri di determinare in modo più preciso, qual sia il significato di questa insegna, e se il piccolo busto rappresenti forse Nettuno qual dio preside dei giuochi circensi, o Giove Capitolino.

Se infatti essa ha un rapporto più speciale ai giuochi circensi (lo scettro sormontato dall'aquila qual' insegna del magistrato, che presiede a questi, viene mentovato da Giovenale IV, 10, 43), allora in primo luogo si potrebbe pensare ai giuochi circensi istituiti da Antonino dopo la morte di Faustina in onore di essa (Capitol. Anton. P. c. 6.). In quanto al resto della rappresentanza della base, ella non viene modificata in nessun modo da questa aggiunta.

U. Köhler.

Mi rincresce di dover aggiungere qualche osservazione sull' incisione della base Panfili, che in alcune parti non è riuscita, come l'avrei desiderato. Doveva servire per essa un disegno eseguito già da varj anni, che però da me non solamente fu diligentemente riveduto, ma vi furono aggiunte eziandio alcune note in iscritto, per servir di norma nell' eseguir l' incisione. Ma trovandosi l' incisore temporaneamente assente da Roma, accadde che di queste note non veniva tenuto conto. Per dar all' imperatore Antonino il posto cen-

trale che gli conveniva, le tre figure a sinistra insieme allo spazio del trofeo doveano trasferirsi sulla parte destra. La stessa figura dell' imperatore dovea esser allungata alquanto, in modo da toccar col piè sinistro il margine del rilievo, come si vede nella fig. 2. Finalmente lo spazio tra le due figure in abito romano dovea esser un poco più grande, per dar comodo posto ad una terza figura adulta. Sulla fig. 3 voglio osservare, che tutta la superficie della base è larga m. 1, 48; l' incavo circolare m. 0, 09; i radii 0, 07; la parte centrale quadrata 0,17.

H. Brunn.



ADDENDA E CORRIGENDA.

P. 135 l. 5 *leggasi*: sul posto dell'antico palazzo dei conti di Barcellona, detto *Palau*.

» 161 » 6 Si potrebbe supporre in quell'oggetto esser rappresentato un obelisco ; ma vi si oppongono delle riflessioni gravi: 1. che il musaico in questo punto è perfettamente conservato, nè vi si comprenderebbe un' indicazione tanto compendiosa dell'obelisco; 2. che un obelisco che fuori di Roma abbiamo trovato solamente in Lione, farebbe supporre in Barcellona un lusso estraordinario, benchè questa città venga caratterizzata come una delle meno grandi della costa di Spagna ; 3. che già abbiamo rinvenuto a Barcellona due bandiere rimpiazzanti, come pare, l'obelisco. E. Hübner.

» 167	» 16	*leggasi*	Leaeenus	*in*	*luogo*	*di*	Leacenus.
» 174	» 29	»	adoprate	»		»	proposte
» 175	» 33	»	aquella	»		»	a quella.
» 176	» 8	»	Sturgeon	»		»	Sturgnon.
» 183	» 13	»	MEIDVBRIGENSES	»			MEIDYBRIGENSES.
» 184	» 8	»	delle cinque	»		»	di cinque.
» 185	» 27	»	Minho	»		»	Minso
» 185	» 32	»	Merida	»		»	Marisa.
» 188	» 4 e 6	»	parastate	»		»	paraste.
» 190	» 31	»	llamarlo	»		»	dell'amarlo.
» 191	» 31	»	Resende	»		»	Rescude.
» 193	» 13	»	Carvajal	»		»	Carrajal.



INDICE DELLE MATERIE.

I. TOPOGRAFIA.

II. MONUMENTI.

III. OSSERVAZIONI.

TAVOLE D' AGGIUNTA.

AB. 1 - 3. Caccia calidonia; sarcofago del Museo capitolino. 4. Medaglia con rappresentanza della Virtù. 5. Meleagro ed i Cureti, bassorilievo del Museo vaticano.

C. Progne e Filomela, dipinto vasculare, già del Museo Campana, ora a Parigi.

D. Musaico di Barcellona raffigurante giuochi circensi.

E.F. Combattimento di Centauri, vaso ceretano già del Museo Campana, ora a Parigi.

G. Amfiarao ed Erifile, dipinto vasculare ceretano della collezione Salamanca.

H. Adrasto ed Erifile, dipinto vasculare della collezione Paravey.

IK. Sala da bagno scoperta nella Villa Massimo, già Negroni.

L. 1. Pan e figure danzanti, bassorilievo d'un vaso marmoreo della Villa Borghese. 2. Pan colle Ore, bassorilievo di Megalopoli, ora esistente in Atene. 3. Pan colle Ninfe, bassorilievo del monte Parnes, ora nel Teseo in Atene.

M. Quattro teste dipinte e sezione del soffitto d'una tomba cornetana.

N. Frammento d'una tavola iliaca.

O. 1. 2. Ulisse, statuetta del Museo Chiaramonti. 3. Ulisse e Polifemo, bassorilievo di lucerna presso il dott. Brunn.

P. Augusto, testa di bronzo esistente nella Biblioteca vaticana.

Q. 1. Statua di Mercurio trovata vicino a Trento. 2. Ercole bambino che strozza i serpenti, bassorilievo ateniese della collezione Komnos.

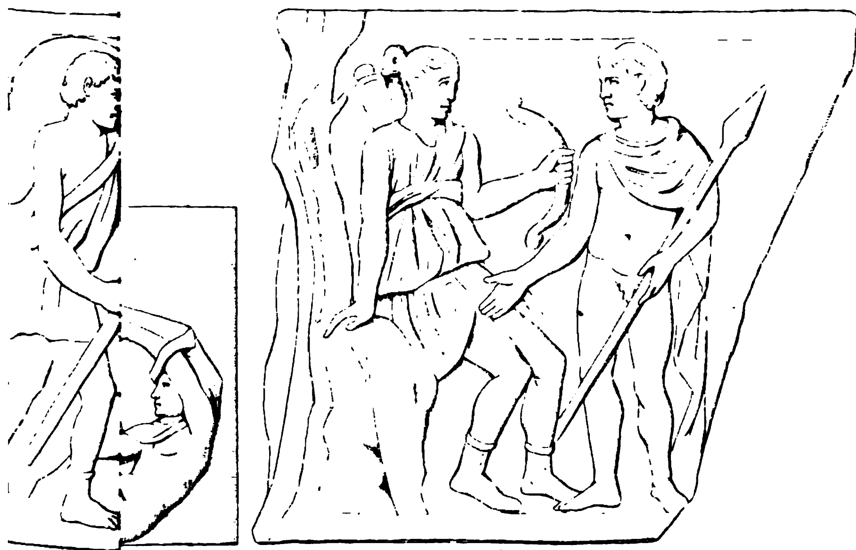
IMPRIMATUR

Hieronymus Gigli Ord. Praed. Sac. Pal. Ap. Magister.

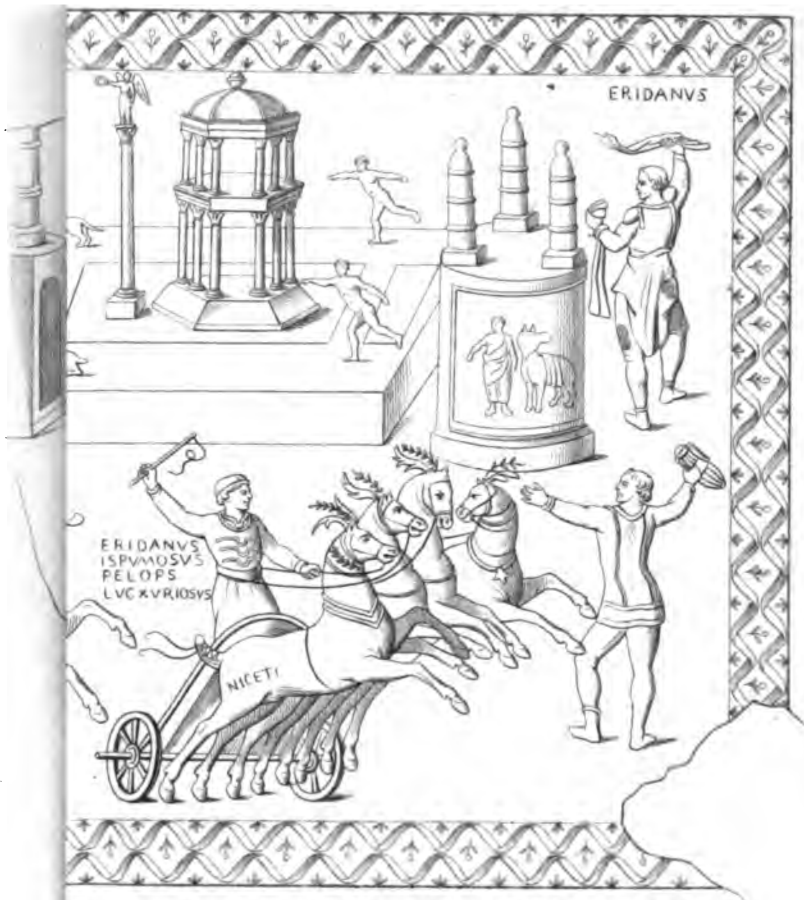
IMPRIMATUR

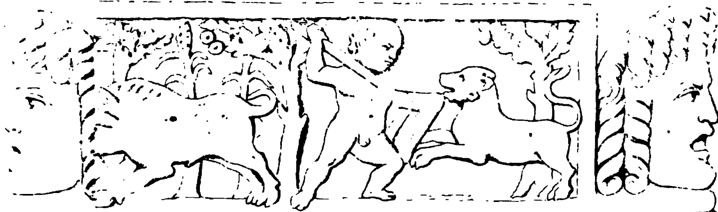
Petrus Villanova-Castellacci Archiep. Petren. Vicesg.

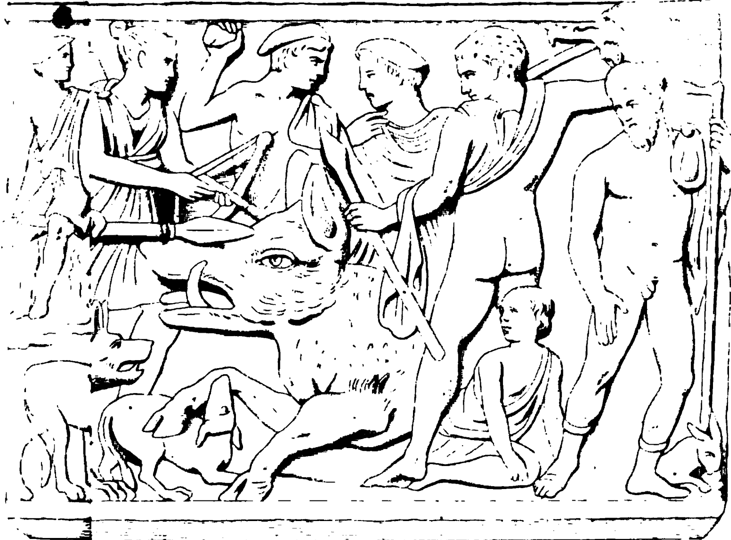


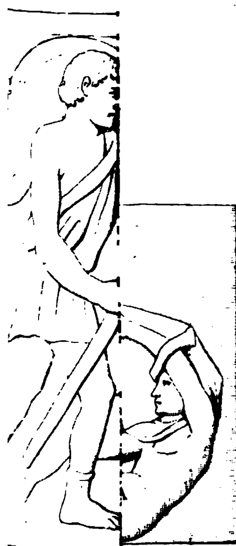


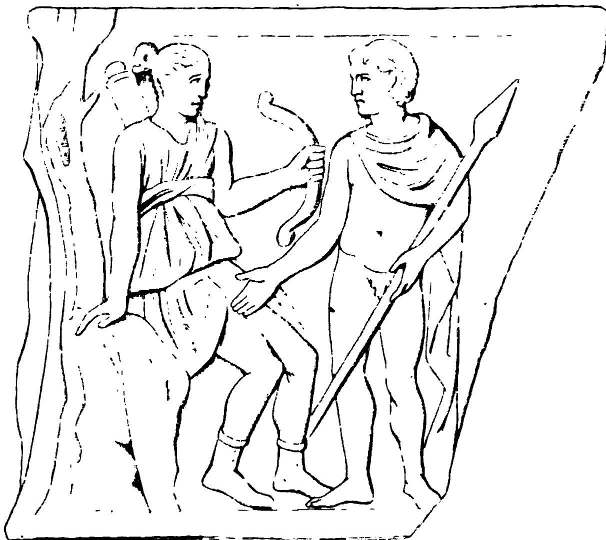
3.


ERIDANVS
ERIDANVS
ISPVMOSVS
PELOPS
LVCXVRIOSVS
NICETI









5.

...m. d. Inst. 1863.



..D.

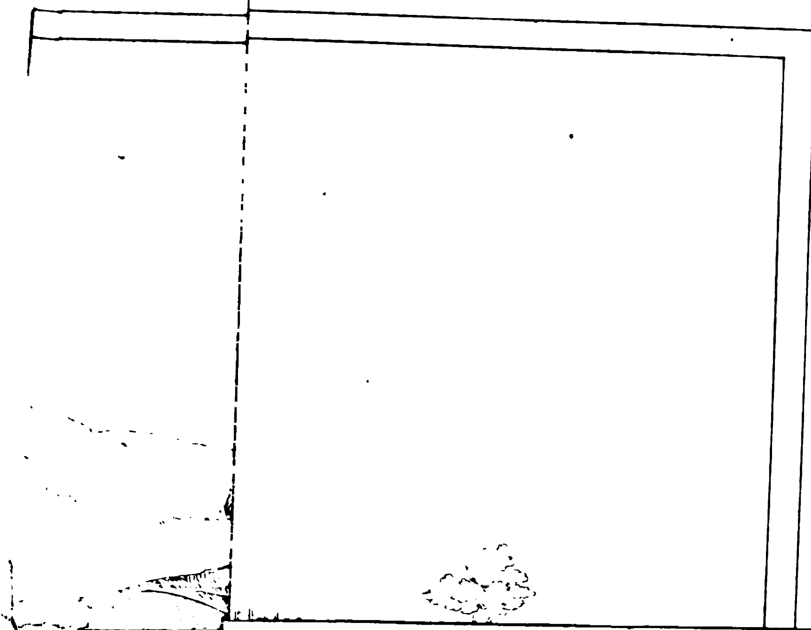


Ann. d. *Tav. d'agg. D.*

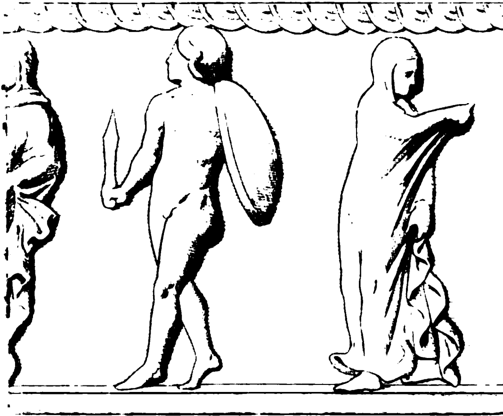


Ar.

Tav. d'agg. I. K.



3.





3.






ΠΡΙΑ
ΗΛΟΝ
ΥΣΙΝ
ΡΚΩΝΕΠΙ
ΑΓΑΜΕΜ
ΝΩΝ
ΑΡΟΣ
ΑΓΑΜΕ
Ε
ΕΙΔΙΟΜΗ
ΔΗΣΜΕΝ
ΑΡΙΣΤΕΥΕΙ
ΠΡΟΣΔΕΙΛΙ
ΟΝΕΡΧΕΤΑΙ
ΕΚΤΩΡ
Ι
ΙΗΤΑΔΟΜ
ΛΙΤΑΠΡΟΣ
ΑΝΔΡΟ
ΜΑΧΗΝ
ΚΑΙΠΑ
ΡΙΝΕΣ
ΧΑΡΙΝ
ΕΛΚΙ
ΠΑΝΔΑΡΟΣ
Η
ΗΤΑΛΛΑΣ
ΕΚΤΟΡΙ
ΜΟΥΝΟ
ΜΑΧΙΚΑΙ
ΝΥΞΑΝΤΟΥ
ΔΙΑΛΥΕΙ
ΔΙΟΜΗΔΗΣ
ΑΝΔΡΟΜ
Θ
ΑΙΑΣ
ΠΑΡΙΣ
ΕΚΤΩΡ



1.





2.



1.

